1972 fascicolo 11/12

BIANCO E NERO

SOMMARIO

Anno XXXIII - fascicolo 11/12 novembre-dicembre 1972
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

NOVEMBRE/DICEMBRE 1972

11/12

ANNO XXXIII

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

BN TECNICA MORIBONDA COSTI, IDEE, POLEMICHE

a cura di
Mario Bernardo

Segretario di redazione
Franco Mariotti

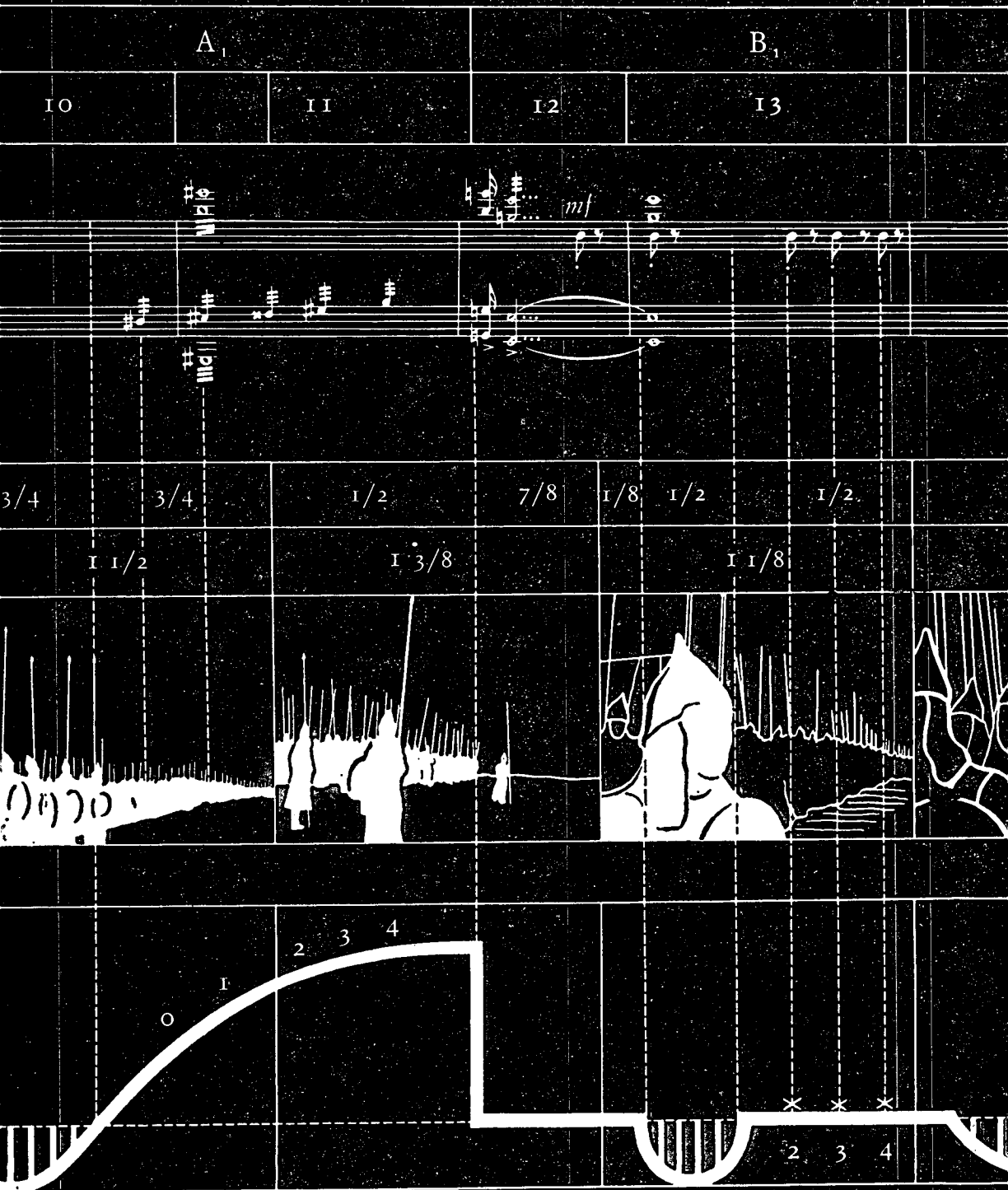
organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

TECNICA MORIBONDA, ESAME CON RABBIA

Potrebbe essere una requisitoria, se l'autore dell'inchiesta non avesse il gusto (un po' lunare) dell'umorismo. Il quadro che emerge è nero, le speranze non esistono. Ma si può anche scherzare, amaramente, su una situazione come quella attuale della tecnica. Perché, se tutto deve continuare così, è meglio che tutto crolli: un baraccone tanto costoso e sgangherato, un'accozzaglia tanto deprimente di specialisti (o di praticoni) possono sparire senza che alcuno soffra, tranne gli interessati.
La condanna è priva di attenuanti. Si trattasse solo di questo, il contributo critico di Mario Bernardo — messo insieme scalciando a destra e a sinistra secondo temperamento anarco-minoritario — finirebbe per essere la semplice registrazione di un massacro già avvenuto. Allora, non resterebbe che attendere il (prossimo) avvento di più maneggevoli tecniche elettroniche, per risolvere il problema d'un cinema che sopravvive a se stesso. Ma Bernardo non è solo un iconoclasta, bensì anche un serio professionista, un operatore intelligente, un osservatore acuto e perfido. Si propone di dar fastidio, ha buone ragioni per farlo. E queste ragioni elenca con puntigliosa (persino sovrabbondante) minuzia. Così muovendosi, fissa alcuni punti che, pur noti agli addetti ai lavori, non avevano mai ricevuto una illuminazione così netta:
— il cinema coltiva e riverisce l'autore (il regista), per una serie di motivi culturali e sociali storicamente spiegabili. Il tecnico è confinato in un limbo di irresponsabilità e di povertà intellettuale allarmanti, avvilenti;
— la riduzione dei costi, cui mira l'industria tentando di semplificare l'apparato tecnico del cinema, si risolve quasi soltanto in una riduzione della mano d'opera;
— il tecnico (dall'operatore al fonico, giù giù sino alla base della

piramide) è condannato ad una progressiva proletarizzazione, ad un ruolo sociale sempre più « specializzato » e, dunque, subordinato. La divisione, e l'umiliazione, del lavoro trionfano in una misura quasi esemplare: sociologi e politici potrebbero osservarle, ne avessero voglia e interesse, perché qui si presentano, per così dire, allo stato puro, in dimensioni persino (non si trattasse di uomini) grottesche;
— molti registi, interpellati per l'inchiesta, hanno preferito sfuggire all'impegno di rispondere. Non perché non avessero nulla da dire, o perché avessero paura, ma, forse, perché si rendevano conto della gravità della situazione e della loro (drammatica) impossibilità di intervento. In un certo senso, vittime anch'essi, quantunque dorate e coccolate. La rogna (obiettiva, clamorosa) della divisione del lavoro si manifesta in loro come l'immagine rovesciata del fenomeno che colpisce i tecnici. Privilegiati, certo, per quanto ancora potranno godere dei loro privilegi? E, se ne potranno godere, come goderne senza esserne avvelenati, abbruttiti, sterilizzati?
Questi, i punti principali. Seguire il catastrofico Bernardo è irritante. Qualcuno potrà nutrire dubbi sulla utilità di una impresa del genere, condotta in questo modo. Sia. Ma non vi è nulla di più salutare che un bagno (autentico) di realtà. I fatti sono questi. Le opinioni (di coloro che hanno voluto esprimerle) queste. Il commento tiene legati gli uni e le altre, forzando i toni. Vale la pena di notare che il problema del cinema contemporaneo in Italia (economia, strutture, sociologia, risultati, pubblico) acquista una evidenza inconsueta se osservato dal punto di vista della tecnica, normalmente negletto. Certi fatti, certe cifre, certi meccanismi produttivi dànno il suono esatto della crisi assai meglio di tante apocalittiche analisi globali.

A₁
B₁
10
11
12
13
mf
3/4
3/4
1/2
7/8
1/8
1/2
1/2
1 1/2
1 3/8
1 1/8
0
1
2
3
4
2
3
4

Crediamo opportuno aprire questo fascicolo dedicato alla « tecnica cinematografica » riportando alcune definizioni sul cinema, come esposte in un testo canonico della tecnica, la **Storia della Tecnologia,** a cura di Charles Singer, E.F. Holmyard, A.R. Hall e T.I. Williams *.
A pag. 745 del V Volume, sotto la voce « Le arti fotografiche e il cinematografo », di Anthony R. Michaelis, è detto testualmente: « Il cinematografo, una delle poche forme d'arte nate nell'era della macchina, è divenuto un mezzo di divertimento e una delle maggiori industrie del mondo. Come sussidio all'istruzione, ha portato nelle aule scolastiche il mondo esterno. Come strumento di ricerca, è stato adottato ormai da tutte le scienze sperimentali, arricchendo le nostre nozioni e aumentando il nostro dominio della natura. Queste numerose e pregevoli applicazioni del cinema non sono dovute a una singola persona, né vanno accreditate ad un solo paese. Molto lavoro e molto studio furono necessari per portare il cinematografo al suo stato attuale di perfezione, con un processo evolutivo che ha richiesto tre quarti di secolo per venire a maturazione. Il primo oggetto in movimento fu fotografato ad intermittenza su di una lastra nel 1874; il primo film, come lo intendiamo oggi, fu proiettato in pubblico nel 1895. Col 1900 il cinema si stabilì saldamente in tutte le città europee ed americane, non proprio col fascino che possiede ora, m agià come un forma di divertimento raffinata e molto interessante.
La parola **cinématoghaphe** fu usata per la prima volta da G. Bouly nel 1892 nella descrizione di un brevetto francese per una macchina da presa, e da allora è entrata, in una forma o nell'altra, in quasi tutte le lingue. Il suo significato è stato esteso, e « cinematografia » ora comprende tutte le scienze applicate che hanno relazione con la ripresa e la riproduzione delle « immagini in movimento ».
« Il cinematografo può essere definito nel modo seguente: **una serie di immagini separate, registrate su uno stesso nastro continuo sensibile alla luce, vengono mostrate a intervalli eguali di tempo allo scopo di rappresenatre le fasi successive del movimento. Una volta proiettate in sequenza rapida, superiore alla frequenza di fusione della visione umana, le immagini separate persistono nel cervello dell'osservatore quel tanto necessario per riprodurre la parvenza di un movimento contiuno.**
Questa definizione comprende in sé i principi meccanici, chimici e fisiologici della cinematografia ».

M.B.

* Editore Boringhieri, Torino 1965.

IL CREPUSCOLO DEL TECNICO DI RIPRESA

Coloro che hanno esperienza del lavoro devono chinarsi seriamente sui libri; soltanto allora potranno dare un ordine alla loro esperienza, sintetizzarla e portarla a livello della teoria. Soltanto allora non confonderanno la loro limitata esperienza con la verità universale e non commetteranno errori di empirismo.

M. T. T.

Non vorremmo essere presi per dei dogmatici anticipando queste poche pagine sulla tecnica cinematografica con un precetto di Mao Tze Tung. Mao Tze Tung non è quello che in genere si crede.
Passata la sfuriata della Rivoluzione Culturale, anche in Cina il « presidente » è uscito dal mito dove era stato costretto, e ricondotto saggiamente nei suoi giusti limiti di grande combattente, grande filosofo e, sopratutto, grande poeta.
Noi dobbiamo amare i poeti.
Anche se ai superficiali possono sembrare inutili e fuori del tempo, noi moderni siamo loro debitori di quanto esiste di più fondamentale: la coscienza di essere uomo. La poesia inoltre è un fatto culturale.
Abbiamo iniziato con questo precetto in polemica con coloro che sostengono nel cinema i vantaggi dell'ignoranza e del pressapochismo. Con coloro che credono che il cinematografo possa essere improvvisato con poche cognizioni empiriche, staccati da quelli che sono i problemi contingenti della coscienza e della vita.
La gente del cinema, è vero, ha sempre troppo da fare. Nel lavoro non conosce orario, compie ogni fase della sua opera in modo affrettato, pressata dalle scadenze, quasi, il mondo debba finire domani. La gente del cinema non ha per ciò tempo di dedicarsi ad altro. E' inoltre perennemente convinta che quanto sta facendo sia un'opera fondamentale, cui dovercisi dedicare in modo completo. Invece là, dietro l'angolo, c'è il mondo, pronto a giudicare, a distruggere, a dimenticare.
Ciò premesso dobbiamo anche riconoscere che non è troppo giustificata la nostra amarezza per le difficoltà incontrate durante questa inchiesta. La natura stessa dei personaggi da intervistare doveva far prevedere che non si sarebbe mai raggiunto l'obiettivo.
Si sa che questo tipo di indagine lascia il tempo che trova e costituisce soltanto una ginnastica dialettica per chi la conduce.
Il mondo della tecnica cinematografica è quello che è, e difficilmente lo cambieremo noi, con le nostre chiacchiere.
Esso rimarrà immutabile finché vivrà il cinema.
Il mondo del cinema è un mondo senza classe, dove tutto è provvisorio e finto. E forse desta interesse nel pubblico proprio perché è fatto così. Non a tutti i lettori di « Bianco e Nero » sono tuttavia note certe esuberanze e certe carenze. Pertanto il discorso che stiamo per iniziare può rivestire qualche interesse.
Nell'agosto 1971 si decise di varare un numero unico di « Bianco e Nero » dedicato alla tecnica cinematografica. I motivi di simile iniziativa erano parecchi. Allora « Bianco e Nero » sembrava in difficoltà e veniva trasformato in una pubblicazione periodica monografica sui più disparati argo-

menti, dal cinema, alla televisione. Una di tali monografie venne destinata alla tecnica cinematografica.
Abbiamo premesso queste brevi notizie per far capire quanto tempo sia stato necessario per raccogliere alcune informazioni dalla viva voce di pochi uomini di cinema, e varare un numero di rivista.
Un'inchiesta globale sul cinema dal punto di vista tecnico non credo sia mai stata fatta, qui da noi.
In ogni caso avrebbe potuto costituire un documento interessante, utile a trattare in modo abbastanza preciso ed esauriente i problemi che si presentano oggi sul tappeto. Forse si sarebbe potuto individuare con essa il modo di correggere gli immancabili difetti del sistema.
Non neghiamo di essere stati un po' delusi dal numero e dal tipo di risposte ricevute, salvo qualche eccezione.
Alcuni grossi assenti, ad esempio, avrebbero potuto mettere il dito sulla piaga delle deficienze « espressive » della tecnica cinematografica in genere.
Ma indubbiamente si tende più a fingere di ignorare certi problemi che ad approfondirli. Si pensa che il pubblico non richieda queste, o simili cose, non ne avverta il bisogno. Al contrario invece il pubblico cerca, desidera il nuovo, ma non ha la capacità di esprimersi.
Qui dovrebbe subentrare l'artista.
Un altro problema importante e spinoso è quello del collocamento cinematografico.
Si sarebbe dovuto affrontarlo.
Da parte dei tecnici intervistati infine si sarebbe potuto discutere sulle difficoltà presenti nella tecnica a causa del sistema produttivo, della mancata standardizzazione dei formati, dei troppi tipi di macchine ed apparecchi necessari al film, dei costi di noleggio materiali, ecc., del numero impressionante di tipi di mezzi illuminanti, tutti più o meno convenzionali, e molti di essi superati, mentre la tecnica potrebbe offrire già nuovi metodi di illuminazione. Si sarebbe potuto proporre un discorso nuovo a produttori e registi.
Invece si è raccolto poco e da molto pochi.
La fotografia di *Deserto Rosso*, ad esempio, rappresenta il maggior sforzo compiuto dalla tecnica cinematografica italiana per venir incontro alle esigenze del copione. In questo senso i suoi artefici sono da lodare e citare ad esempio. *Deserto Rosso*, tuttavia, costituisce anche un archetipo interessante per comprendere come si proceda in simili contingenze. Antonioni voleva creare effetti particolari sullo spettatore giocando sui contrasti del colore. Per alterare i rapporti cromatici della scena, si sperimentarono allora metri e metri di pellicola, diecine di filtri, si spesero ore ed ore di lavoro. Poi si finì per dipingere il paesaggio, come si fa in teatro di posa. A nessuno venne alla mente l'uovo di Colombo: riesumare una vecchia macchina technicolor « tripack », e riprendere la realtà dello spettro visibile, come sembra, alternando, una per una, con un'esatta logica, alle normali selezioni pancromatiche, emulsioni per radiazioni speciali. Bastava qualche provino preventivo, qualche avvertenza per i fuochi, e consumare tanta carta, matita e un po' di materia grigia. L'effetto sarebbe stato forse più spettacolare.
I risultati ottenuti, a parte il loro costo tecnico, furono effettivamente splendidi e, per anni, *Deserto Rosso* fu un modello invidiato da registi e operatori. Nessuno tuttavia organizzò un incontro tecnico per discuterne i valori espressivi, le pratiche, i risultati e i modi di esecuzione, oltre ad eventuali errori. Nessuno pensò fosse il caso di divulgare, almeno nel mondo tecnico italiano, le esperienze che appartenevano ormai a tutta la compagine cinematografica.
Così, tra gli operatori si diffusero le voci più suggestive, quasi non si

trattasse già di processi tecnici più o meno particolari, ma di una misteriosa alchimia. Tra le altre fole che circolavano allora, si disse che, per ottenere certi effetti, si erano usati « fin » cinque o sei filtri contemporaneamente, dimostrando così di ignorare completamente le leggi di Grassmann.
Oggi Antonioni studia di rivolgersi alla telecamera, abbandonando la macchina da presa che si avvia inesorabilmente al cimitero per vecchie locomotive a vapore. L'idea di Antonioni è saggia. La telecamera, come tutti gli accessori della tecnica moderna, è di semplice uso. Richiede meno abilità in chi la fa funzionare, non esige conoscenze specifiche, non obbliga ad un attento lavoro di laboratorio. Col tubo elettronico e col nastro magnetico si vede tutto subito, così come sarà in sala di proiezione. E, al caso, si può cancellare ogni cosa. Anche i costi di esercizio, tutto sommato, sono inferiori. Salvo che, essendo questa tecnica considerata ancora un lavoro sperimentale quando affidata al cinema, in principio, si finirà per calcare la mano sui bilanci, come sempre avviene in simili casi.
L'uso della telecamera per riprendere film, in seguito versati su pellicola, non è del tutto nuovo nel cinema. Ma certamente Antonioni ne potrebbe ricavare un prodotto interessante, perché saprebbe usare questa tecnica, come in effetti essa va adoperata.
E' prevedibile che in un futuro non molto lontano questi mezzi saranno estremamente economici e il loro uso sarà facile, alla portata di tutti. L'avvenire del mondo si prospetta infatti popolato da geni coltissimi, che inventano le macchine e ne costruiscono il prototipo, e da una moltitudine di incolti idioti, costretti queste macchine ad adoperarle.
Non è da credere tuttavia che la tecnica sia soltanto un giochetto da ragazzi. E tecnici ce ne sono di tanti tipi. Alla TV, il tecnico mette il disco sul grammofono: ma tecnici sono stati anche Leonardo, Cardano, Edison, Francesco Di Giorgio Martini. Le loro esperienze hanno mutato il corso della storia, ed erano sostenute da ferree basi logiche e da profonde conoscenze specifiche. Solo in quest'ultimo senso la tecnica ha ragione di esistere e di essere apprezzata. Solo con simili intendimenti si possono creare grandi cose.
Antonioni, allora, girerà il primo film italiano senza ricorrere all'emulsione fotosensibile. Se il film avrà successo, come probabile, altri registi seguiranno le sue orme, e i film ripresi su nastro non si potranno più contare. Così la sensitometria di ripresa avrà i giorni contati. Questo fatto può riempirci di patetico rimpianto, ma è inevitabile, come tutte le tappe obbligate del progresso.
Michelangelo Antonioni era tra coloro che avevamo a suo tempo interpellato per collaborare a questa nostra ricerca sulla tecnica. Gli avevamo strappato la promessa di una intervista, una volta eseguiti i provini elettronici. Allora eravamo nel dicembre del '71. I provini sono stati ripetutamente rimandati, e, finalmente, egli se n'è andato in Cina, con tanti saluti a « Bianco e Nero ». Evidentemente non siamo fortunati.
L'iniziativa di questa monografia è proceduta con estrema lentezza e difficoltà. Dicemmo che solo pochi volenterosi si sono prestati al rischio di rispondere. A volte l'hanno fatto in modo non del tutto esauriente. Durante il nostro lavoro inoltre, raramente abbiamo potuto superare « certi » sbarramenti telefonici o di segreteria. Quando ci siamo riusciti abbiamo ricevuto cortesi rifiuti o inconcepibili dilazioni in un tempo, che si è protratto inutilmente per mesi. Abbiamo consumato migliaia di gettoni telefonici, incrementando gli introiti dell'Azienda di Stato.
Così la nostra indagine potrà sembrare piuttosto incompleta. Crediamo tuttavia che gli elementi raccolti siano sufficienti a trarre alcune conclusioni sulla tecnica cinematografica odierna.

C'è caso che, non partecipando alla discussione di certi problemi, ci si illuda di perpetuare il mito e l'equivoco della « magica » tecnica cinematografica. Miti e leggende il cui tempo è passato a conferma dell'adagio di Vico « che ogni cosa finisce sempre per rientrare nel suo ordine naturale ». Che con la storia di questi miti qualcuno si sia fatto grande, è un altro discorso, non previsto da questo editoriale.
Così ci siamo dovuti accontentare di quei pochi che hanno cortesemente risposto al nostro appello e dei quali pubblichiamo volentieri le osservazioni. Anche se qualcuna di queste interviste non approfondisce sufficientemente tutti i problemi, va tuttavia tenuto nel debito conto il civismo e lo spirito di collaborazione che anima chi le ha fatte.
D'altro canto un dibattito sulla tecnica cinematografica non è facile anche perché non vi è accordo completo neppure sul significato di « tecnica cinematografica ». Malgrado prossima al suo epilogo, la vita della cinematografia è troppo breve e la sua evoluzione a livello industriale troppo recente. Per questo motivo forse non c'è stato neppure il tempo materiale per codificarne i termini e le notazioni semantiche.
Resta per fermo tuttavia che il cinematografo è nato innanzitutto come tecnica, e come tale ha proseguito nei suoi quasi novant'anni di vita. I primi autori di film sono da considerarsi dei tecnici, il loro cinema era proprio quella *tecnica.* E quando l'immagine in movimento ha mutato sistema di riproduzione, ha cioè mutato « tecnica », immediatamente ha cambiato nome, ed è diventata *Televisione.* Ci sembra per ciò pacifico affermare che il cinematografo è una tecnica che, con l'ausilio di altre tecniche, quali la prospettiva, l'illuminazione, la scenografia, ecc., o con il reportage, crea uno spettacolo più o meno piacevole.
I primi cinematografari furono forse anche degli enciclopedici, ma certo dei tecnici assetati di ricerca e di novità. In seguito, come sempre nella storia del progresso umano, il lato tecnico si fossilizzò nei bizantinismi della teoria postinventiva, e nacquero gli operatori, i direttori di fotografia e tutta la schiera dei tecnici complementari. In questa soluzione ebbe origine il lavoro di équipe. Grazie ad esso l'opera filmica non fu più opera di uno solo, ma di un gruppo dove ciascuno, a seconda delle proprie specifiche competenze, collaborava alla creazione dello spettacolo.
Purtroppo per lavoro di équipe molti intendono il lavoro portato avanti in più persone, come in una catena industriale moderna, dove chi esegue un lavoro raramente immagina a che serva esattamente la sua fatica. Né si pensa che, forse per questo, la tecnologia sta portandoci sull'orlo dell'abisso. Ma nel cinema parlando di lavoro di équipe non si intende propriamente questo.
Da qualche tempo sulla tecnica cinematografica sono sorti molti dubbi. Serve o non serve? E' usata bene o male? Si spende troppo o si può spendere meglio? La vecchia tecnica è in crisi o no? La minaccia del tubo elettronico è solo cosa passeggera, o è invece la tempesta che spazza inesorabilmente la riva del mare? A queste domande non è facile ottenere risposte precise.
La forza del mito e della potenza dei cinematografari è stata quella di barricarsi entro un circolo chiuso. Un vecchio e noto operatore diceva sempre: « Guai se si sapesse "fuori" quanto semplice è il nostro mestiere! ». Ora può darsi benissimo, anzi è quasi certo, che altri mestieri, come quello dell'artista, dello scienziato, del giudice, ecc. in questa nostra società abbiano lo stesso peccato. Un pittore romano sosteneva che non è difficile fare il quadro, difficile è inventarne il compratore. Ogni uomo di successo sarebbe quindi un inventore di acquirenti, e lo « scatolame » di Piero Manzoni ha trovato clientela in paesi ad alto livello tecnologico.

Quando in Italia aprì i battenti la televisione, nel mondo del cinema si verificò il « terrore bianco ». Si comprese subito che i sistemi adottati dall'ente di stato potevano rompere, una volta per sempre, l'incanto, smitizzare i miti, calare le paghe. Anche le televisioni più commerciali, infatti, si sono rivelate strumenti utili a spostare gli interessi del pubblico verso altri settori dello spettacolo (parolieri, canzonettisti, autori di riviste, società discografiche, ecc.) ma, sopratutto, hanno funzionato da calmiere per le paghe dei tecnici di ripresa in genere.
Anche in Italia fu in parte così. Dal punto di vista poi dell'abilità e del gusto, dopo le prime incertezze e le prime porcheriole teletrasmesse, autori e tecnici televisivi si misero al passo.
Naturalmente con ciò non si vuol sostenere che l'ente televisivo avesse in petto l'idea moralizzare una vecchia tradizione. In sostanza si trattò soltanto di sostituire nel collocamento, al metodo dell'avventura quello della raccomandazione.
Fatto si è che oggi, grazie alla televisione, ci sono centinaia di operatori e tecnici a stipendio modicamente fisso e gli uffici programmi sono oberati da code di registi in cerca di lavoro. Con ciò non è scomparso il mito: è stato soltanto ridimensionato.
Ora riprendiamo in considerazione il cinema e, in particolare, l'oggetto del nostro discorso: la tecnica cinematografica e i suoi attori.
Mesi fa a Trastevere, Fellini ci disse che per lui la tecnica andava bene. Sì, andava bene anche così, salvo un certo snellimento di mezzi e riduzione di tempi. Le squadre di operai stavano faticosamente sollevando, con argani e paranchi, mastodontici apparecchi elettrici su altrettanto mastodontiche torrette. Lavoravano dal mattino e si sarebbe iniziato a girare dopo il tramonto. Ci sorprendemmo a pensare allo sforzo immane che richiedeva la preparazione di quella inquadratura, forse della durata di pochi minuti secondi. Alla poca economia del lavoro, alle kilocalorie sprecate da quegli uomini che, può darsi, avrebbero dimenticato quel film, una volta scaduto il contratto, non vedendo così mai il frutto del loro lavoro.
A notte inoltrata si provò, si bàttè il ciak, si girò. Sembrava di essere ritornati indietro di cinquant'anni, se non fosse stato per gli abiti della troupe. La tecnica era la stessa.

Resta per fermo che l'impianto tecnico cinematografico è ancora spaventoso. Ci sarebbero possibilità di ridurlo ancora, di ridimensionarlo. Ma, a cominciare da chi noleggia il materiale, fino al regista, che spesso approfitta del tempo riservato alla tecnica per perfezionare senza responsabilità il suo lavoro, nessuno ha interesse a farlo. D'altra parte tutta la macchina della cinematografia è sproporzionata ai tempi e al prodotto: dalla tecnica alla pubblicità, dai budget alle paghe degli attori, dai periodi di fermo, agli orari di lavoro.
Indubbiamente non si potrebbe cambiare tutto di botto. Da parte dei tecnici tuttavia non sarebbe male fare un piccolo sforzo per rinnovarsi. A questa domanda qualcuno ci ha risposto: come ciò sarebbe possibile se operatori e tecnici di nome fanno un film dietro l'altro, senza poter leggere, non dico un libro, ma nemmeno un giornale per intero? Questo stato di ignoranza, (mentre in tutti gli altri campi di attività i tecnici continuano a studiare, seguono corsi di perfezionamento, ecc.), ha fatto sì che il fattore di presenza del tecnico di ripresa in una troupe sia ormai piuttosto scarso. Tale personaggio è quasi un peso morto, che quando sbaglia, si può sempre salvare ricorrendo alle cure del laboratorio di sviluppo e stampa, al montatore, ecc.
Tra i registi è quasi proverbiale la sprovvedutezza dei loro più stretti collaboratori tecnici. E' una vecchia favola, che ricorre continuamente: « Fu l'inquadratura fotograficamente più bella del film, e il tecnico non

voleva girare! ». Pasolini ci disse che un operatore, timoroso di dover soddisfare certi suoi desideri tecnicamente non ortodossi, aveva concluso il film con un nastro d'argento. Ora, senza voler discutere le intuizioni tecniche di Pasolini, indubbiamente grosso autore, il discorso da aprirsi qui sarebbe sui Nastri d'Argento. Dobbiamo convenire tuttavia che una dichiarazione del genere è per lo meno sintomatica.
L'inchiesta da noi svolta, per quanto scarna, ci ha dato un quadro raccapricciante del valore tecnico dell'operatore e del suo peso nel seno della troupe. Ora, noi giusto avevamo in argomento di fare il punto sulla crisi del mestiere, crisi in atto di una professione in decadimento, che ormai non può più rimontare la china.
In un contesto simile, tra le domande poste ai vari autori e tecnici, figurava quella relativa al lavoro di équipe. Se il film e la sua produzione sono ancora un lavoro di equipe, anche l'ultimo tecnico collabora alla creazione del film. Ma se questo è vero, come alcuni ci dicono, perche tanta distinzione nel « billing »?
Dapprincipio il cinema consisteva unicamente in un succedersi di immagini in movimento alle quali era affidato il messaggio da comunicare alle masse. I primi autori potevano essere soltanto bravi fotografi o ingegnosi architetti, capaci, a prezzo di grandi difficoltà, di costruire i film nel loro complesso e di offrirli al giudizio del pubblico.
In seguito, con l'aumento delle esigenze di questo pubblico, al tempo della stagione d'oro della cinematografia, l'opera di uno o di pochi fu sostituita dal lavoro di équipe, dove regista e tecnici collaboravano assieme, integrandosi a vicenda. Da allora ad oggi le cose sono molto cambiate. Il tecnico, specie l'operatore, nella maggioranza dei casi è ridotto a uno strumento al servizio del regista e, più spesso, della macchina produttiva.
Non sempre è così. Ma nessuno può ancora sostenere in buona fede che l'operatore (il « direttore della fotografia », come si usa pomposamente denominarlo) abbia una funzione dirigente e possa intervenire con autorità negli « affari » del film. Esistono naturalmente eccezioni. Ma questo si verifica di rado, e lo si può ottenere solo ricorrendo a tali doti di ruffianeria da privare l'iniziativa di qualsiasi valore esemplare.
D'altra parte, bisogna riconoscerlo, il mestiere del fotografo, del fonico, ecc. è stato ridotto alla portata di tutti. Ciò va attribuito in primo luogo alla maggior conoscenza del lavoro cinematografico da parte della massa, secondariamente alla minor difficoltà nell'uso di determinati prodotti e infine alla grande abilità di stabilimenti e laboratori per il completamento del lavoro di ripresa.
Generalmente, in ogni campo di attività moderna il progresso tecnico ha provocato una evidente trasformazione del prodotto, oltre a una sensibile riduzione di costi. Non si può onestamente affermare lo stesso per il cinema, dove, ad esempio, la fotografia non è mutata di molto dai tempi di Tissè, di Mathè, di Carta.
A parte il colore, questa branca delle arti figurative che è la fotografia in movimento, nei film a grande impegno finanziario continua a mantenere il suo carattere naturalistico di vecchia oleografia, mentre nei film d'impegno artistico (o a basso costo) si sbizzarisce a gabellare per nuovo quello che è soltanto diverso da ciò che si faceva l'anno prima.
Diceva il povero Leonida Barboni: « Le finestre "sfondate" sono brutte, ma a loro piacciono: diamogliele! L'esposizione sbilanciata non è bella, ma a loro piace: diamogliela! Basta far presto ». Ora non credo piacciano queste cose. Penso piuttosto facciano parte di un desiderio insoddisfatto di rinnovare ciò che per essere rinnovato richiederebbe troppo profonde conoscenze tecniche, mezzi, tempo, ampia cultura e, soprattutto, l'essere schivi da deteriore manierismo.

A meno che non succeda come in quella « Società degli spiriti puri », dove ci eravamo intrufolati anni addietro per ricavarne un servizio di colore. Gli aderenti avevano tutti il culto per i trapassati (eravamo nel 1946). Introdotti nel clan e fattoci ingurgitare una tazza di menta piperita, che fuga gli spiriti maligni, una signora attempata volle presentarci al suo povero marito. Il marito era in effige, in un medaglione che la signora portava al petto. « Vedete, diceva, si è tolto il cappello ». Noi non avevamo visto niente, ma l'uditorio assentiva, con entusiasmo e partecipazione. Chiusa la parentesi aneddotica, si può sospettare che la sola preoccupazione di chi realizza questi film a basso costo, sia quella di spendere meno in mezzi tecnici, pellicola e tempo lavorativo, e di ridurre all'osso il personale. Forse questa è stata l'unica preoccupazione « tecnica » che ha assillato negli ultimi anni registi e produttori: ridurre al minimo il numero degli operai. Se tale sistema sia nuovo e, soprattutto, rivoluzionario, lasciamo giudicare al lettore. Va sottolineato che, in questa battaglia contro il materiale umano, nessun tecnico di prima classe, o regista, si è mai troppo dato da fare in senso contrario. Gli stessi sindacati, con la legge Corona, hanno subìto senza obiettare la tesi che i minimi di troupe potevano essere barattati.
Anche le così dette « innovazioni » nei metodi di illuminare le scene hanno avuto come obiettivo principale la riduzione della mano d'opera. Il sistema di illuminazione « a pinze », ormai universalmente attribuito a Gianni Di Venanzo, non consente alcuna economia tecnica, salvo se si considera la grande riduzione di elettricisti e macchinisti che comporta. La innovazione è stata resa possibile dall'avvento delle pellicole ultrasensibili e dal colore, che sopporta bene l'illuminazione diffusa. Ma bisogna anche tener conto dell'enorme numero di pinze usate nei film di Gianni Di Venanzo (fino a 3 o 400 pinze per volta) tutte corredate di lampade photoflood o photospot da 500 Watt. I costi di tali bulbi si aggirano sulle 2000 lire ciascuno e il loro periodo medio di vita oscilla sulle 6 ore. Sono cifre che permettono facilmente di scoprire l'equivoco del sistema.
La pinza, inoltre, pretende cieli molto bassi e diventa poco economica negli spazi aperti dove non possa essere occultata. Non c'è dubbio che sia un metodo pratico e intelligente di illuminare, ma l'economia che si realizza avviene in un senso solo: in quello del personale operativo. Anche in questo caso, perciò, lo strattagemma tecnico ricade esclusivamente sull'operaio. Quanto ai risultati artistici, non è il caso di parlarne: si sono viste fotografie « alla pinza » buone, e fotografie mediocri.
E' convinzione comune che il cinema, malgrado i grandi successi, da solo non potrebbe vivere. Cerca perciò di ottenere rimborsi, sgravi di tasse e sovvenzioni, ma, d'altro canto, riduce sempre più il numero di chi lavora. Ora viene naturale chiedersi a chi effettivamente convenga tale attività. Se si ricorda, i ristorni erariali e le provvidenze governative sono nati solo per far fronte alla generale disoccupazione del dopoguerra. « L'intervento dello Stato nel settore cinematografico, scrive Lorenzo Favilli (*Lo Stato* e il *Cinema*, Roma, 1951), è stato sempre notevolissimo. I motivi dichiarati che determinano questo intervento sono parecchi: necessità di difendere una industria giovane, prestigio nazionale, necessità di disporre di valuta pregiata e necessità di limitarne l'esodo, necessità di mantenere e di creare nuovi posti di lavoro ».
Ora, non si può più dire che il cinema sia ancora un'industria così giovane da richiedere l'appoggio e l'incoraggiamento dello Stato. Gli accordi comunitari e la crisi generale del settore, hanno notevolmente ridotto le possibilità di disporre di valuta pregiata e il rischio del suo esodo per ragioni cinematografiche è assai ridotto. Rimangono quindi, come giustificazione agli aiuti, il prestigio nazionale e la necessità di mantenere e di creare nuovi posti di lavoro.

Nuovi posti di lavoro oggi è assai difficile crearne, e quelli vecchi stanno riducendosi di giorno in giorno per i motivi che abbiamo elencato. Sarebbe quindi solo il prestigio nazionale a esigere un così gravoso contributo governativo.
Nel programma base di questo fascicolo di *Bianco e Nero* si era insinuato che i costi destinati alla tecnica cinematografica fossero ancora molto alti. L'affermazione non è stata confortata da un riscontro pratico e forse era scaturita da poca esperienza e da scarse informazioni. La nostra inchiesta, infatti, ha dimostrato il contrario.
I costi per la tecnica di un film non gravano in genere più del 6 o 7% del budget complessivo di produzione. Si tratta di cifre modeste, specie se si pensa che parte delle retribuzioni del personale grava a volte sul budget tecnico. Spesso, le stesse produzioni, quando sono pressate dai termini e dagli orari di un attore, non badano troppo a spese per mezzi e personale tecnico, pur di accelerare i tempi. Segno evidente che il costo della tecnica è trascurabile, se confrontato ad altre « voci » e settori del film.
Quale è allora l'*handicap* principale della tecnica cinematografica? Quale quello dei suoi esecutori? Alcuni sostengono che non si è riusciti a trovare in tanti anni una nuova forma di espressione fotografica. Solo in tal modo il direttore di fotografia, ad esempio, avrebbe potuto imporsi su piano artistico, come ai tempi d'oro quando nel cinema la fotografia era quasi tutto) e sarebbe riuscito a rivalutare tutta la tecnica cinematografica. L'altra corrente invece afferma che, nelle arti figurative, quella che un tempo era l'immagine, oggi deve essere soltanto un segno di codice; che non ha più importanza il come, la suggestione formale, ecc., che lo spettacolo nasce da altri elementi, quali i contenuti, l'ambientazione in senso lato, ecc. (tutte prerogative artistiche del lavoro del regista). In questa ultima azione distruggitrice dei meriti fotografici tradizionali farebbe la parte del leone il diffondersi sempre maggiore dei mezzi elettronici. Giunti ormai nella compagine delle famiglie, soddisferebbero la massa senza troppe raffinatezze fotografiche o formali.
A nostro avviso entrambe le correnti hanno un po' di ragione. I contemporanei si discostano troppo da quello che erano gli operatori di un tempo. Anche se minori in mole, le cognizioni dei vecchi tecnici sul mezzo erano proporzionalmente superiori a quelle degli odierni direttori di fotografia.
Oggi, poi, i lavori più importanti sono distribuiti in base a una sottile organizzazione di circoli mafiosi, che chiudono determinate porte di clan e tendono soltanto a mantenere alti determinati salari. Per il resto, il fatto tecnico è pressoché ignorato: la maggior parte degli addetti ai lavori vive nella più crassa ignoranza, sapendo bene che i motivi di assunzione sono ben diversi da quelli dell'abilità e della conoscenza specifica.
In questo clima si capisce perché non si sia ancora potuto chiarire l'equivoco dei tecnici cinematografici di prima classe « professionisti o no », e come mai i sindacati non si siano mai posto il problema di imporre, come nel caso dei marittimi, i turni di lavoro: quantunque ogni produttore e regista sappia ormai bene che, giunto ad un certo livello, un tecnico vale l'altro, quando si tratta di film commerciali come quelli che si fanno in Italia. E' vero che dapprincipio ogni film viene gabellato come opera d'arte, ma si sa anche benissimo quanti film d'arte raggiungano gli schermi con successo.
Quanto al fatto di credere o meno all'arte dell'operatore, basterà citare l'esempio del direttore di fotografia che si ammala o si assenta e viene subito sostituito dai colleghi. Come se, ammalato Raffaello o Michelangelo, si sarebbe potuto subito finire le loro opere per mano di qualche altro artista, più o meno conosciuto.

Il mestiere del tecnico cinematografico in genere, e dell'operatore in particolare, è divenuto di una facilità estrema. Apparecchi, macchine, utensili vari e manuali di facile consultazione, rendono la tecnica un gioco da dilettanti. Resterebbe solo un capitolo a parte per l'illuminazione degli interni, ma con la fotografia che si realizza, qui primeggia la squadra di operai migliore (che fa prima ad illuminare), a prescindere dai risultati sul piano figurativo. Con l'avvento del colore infine, anche l'illuminazione può essere eseguita da un buon capo elettricista. La scenografia interessa fino ad un certo punto, e in televisione è limitata alla scelta della tappezzeria e alla sistemazione dei quadri alle pareti.
Del sonoro, non parliamo nemmeno.
Quando ci si impegna per far qualcosa di nuovo sul piano della immagine, si ricorre agli stili di cinquant'anni fa, ai tempi di Gropius, di Richter, di Fishinger, di Lazlò Mohòly Nàgy. Se volessimo andare alle origini di quest'ultima situazione, dovremmo rivolgerci alla scuola e ai suoi programmi, dove, a quasi cent'anni dalla prima proiezione in pubblico, ancora non si parla di cinema, quasi mai si è provvisti di un proiettore, non si studiano nelle facoltà umanistiche gli autori cinematografici di rilievo, in quelle scientifiche le possibilità tecniche della fotografia e della ripresa. Siamo certi che, in Italia, tra i laureati in lettere quasi nessuno ha visto un film di Dziga Vertov, e molto pochi hanno sentito parlare di Flaherty. Funzionari preposti a organismi di ricerca applicata, una volta interpellati su problemi di cinematografia scientifica, hanno risposto candidamente che non vanno al cinema.
Questa situazione concede ai mediocri la possibilità di ripetere, smerciandole per nuove, tutte le esperienze già fatte e collaudate nel passato. E ciò sino a quando l'informazione, con la sua inesorabile forza smitizzatrice, non determinerà la fine di chi non sa stare al suo posto e si adagia in situazioni di privilegio.
Il cinema italiano, d'altro canto, deve molto a tale equivoco. Resiste ancora, abbastanza in buona salute, nel completo disfacimento delle altre cinematografie. I pubblici, che questo cinema serve, non si annoiano nel vedere le scempiaggini ammanite sotto forma di umorismo, e la pornografia adatta alla gioventù. In una situazione simile qualcuno può ancora provare ammirazione per una inquadratura malata di intellettualismo, che già fece la gioia dei nostri nonni ma che si libra sopra una marea di plumbea mediocrità.
Spesso tutto il male viene attribuito alla schiavitù cui sono sottoposti autori e tecnici da parte della produzione e del noleggio. D'altronde abbiamo sentito affermare che, a conti fatti, un ragioniere guadagna più di un cinematografaro. Allora, se questi sono i termini del problema, perché si deve essere tanto succubi del capitale?
Non si può dire se, qualora i tecnici fossero più preparati, le immagini sarebbero migliori o più nuove, se il cinema andrebbe meglio o peggio, se il pubblico si annoierebbe meno. E' anche vero che il tecnico, fatta la sua invenzione, verrebbe inesorabilmente strumentalizzato sino alla prossima scoperta. Siamo, tuttavia, certi che una preparazione migliore renderebbe questi tecnici più rispettati. Essi non sarebbero più costretti a tante umiliazioni e a lamentarsi (solo a quattr'occhi) sulla sfiducia e incomprensione loro riservate.
Chi vuol dominare, ama logicamente circondarsi di qualificati ignoranti. Ma se di ignoranti ce ne fossero meno, a un certo punto sarebbe anche più difficile dominare. Perché la colpa non va mai attribuita ai potenti: va sempre cercata tra coloro che la prepotenza subiscono. Per questo si è chiesto se il cinema sia ancora un lavoro di équipe. Se in sostanza, l'opera cinematografica sia opera di uno solo, o faccia parte di un atto di collaborazione tra più persone che recano, ciascuno secondo le singo-

le capacità, il proprio contributo a una discussione più generale e paritetica.
Solo qualcuno ha detto, nelle risposte al questionario, qual'è la vera situazione del cinema, dove uno solo è l'autore, o figura tale, come uno solo è lo scrittore del libro (poco contando ai fini del racconto, il linotipista, il proto, il correttore di bozze o l'impaginatore). Ciò appare evidente anche sul piano politico dove tutti i partiti indistintamente hanno sempre fatto per il cinema una politica di autore. Gli stessi partiti tradizionalmente operai hanno messo in rilievo soltanto il contributo del regista o di qualche tecnico di primo piano, spesso alcuni produttori, considerando (in via del tutto prammatica) solo il regista come il vero e indiscusso proprietario dell'opera. Perfino in campo sindacale il film è stato spesso impersonato dal regista, artefice e signore del prodotto (naturalmente, assieme al produttore).
Il direttore di fotografia, che un tempo era virtualmente il capo della troupe, ha assunto una parte di secondo piano. Gli altri tecnici quasi non esistono. Il mondo onora soltanto gli autori: ad essi tributa gloria, privilegi e spesso anche ricchezze malgrado la qualificazione di « autore » abbia oggi acquistato un sapore populistico, l'operatore, il tecnico cinematografico è uscito definitivamente da questo ruolo sociale.
Com'è noto, i fratelli Lumiére non hanno mai inventato il cinema. Semmai hanno inventato il biglietto del cinema e, in senso lato, lo spettacolo cinematografico. Durante tali spettacoli il pubblico era invitato a vedere per un franco ciò che il tecnico dei due fratelli, C. Moissant, aveva costruito sulle esperienze dei vari pionieri. In questa azione i Lumiére hanno dimostrato maggior fantasia dei loro predecessori e, forse perciò, tutto il mondo tributa loro l'onore di essere i padri della cinematografia.
Ormai, questo è un punto fermo della storia. Come il fatto che Diesel non è l'inventore del motore a pressione costante, Eastman della pellicola fotografica e, forse, Darwin dell'idea evoluzionistica, sottratta, tra gli altri, a un certo Alfred Russel Wallace. Il problema tuttavia non sta nello stabilire chi sia l'ideatore di questa o di quella invenzione. A distanza di secoli, si disse, Napoleone non fu Napoleone, ma un tale che si chiamava Napoleone. Se si fosse chiamato diversamente, o fosse stato un'altra persona, non sarebbe per questo mutato il corso della storia. Così, per quanto utili, diciamo utilissimi ai fini pratici, gli autori, gli inventori, non hanno grande merito, anche se il mondo tributa loro onori e ricompense. Però, tali attori del progresso funzionano ancora bene, e per molti anni si andrà avanti così.
In senso lato l'autore non esiste: ciò che conta (ed è sempre presente) è rappresentato dall'équipe, dalla pratica esperienza della quale scaturisce tutta la produzione umana. Ma parlare di équipe e di problemi pratici, di esperienza, è molto difficile in un paese di avvocati, di umanisti e di furbi come l'Italia, dove Galilei è stato preso a calci nel sedere. Anni e anni di educazione (o di maleducazione) hanno dato vita ad una classe tecnica per modo di dire, che poco cura i problemi della conoscenza e della ricerca, ed è più disposta all'adulazione degli « ideologhi » che alla lotta per i propri diritti. Un simile triste retaggio di ignoranza e di servilismo, forse nel cinema trae origine dal fatto che, in Italia, questa branca dello spettacolo affonda le radici nell'era fascista. Molti suoi protagonisti sono cresciuti nella fucina del MinCulPop, e, dopotutto, non è sempre facile riuscire a scrollarsi di dosso la crusca del passato.
D'altro canto, bisogna anche riconoscere che in anni di democrazia parlamentare le iniziative politiche più avanzate sono scaturite nel cinema proprio dal campo degli autori. Forse in modo sbagliato, ma indubbiamente con coraggio e spregiudicatezza. Nell'area dei tecnici, invece, ci si è limitati al massimo ad un'azione corporativa e alla gretta discussione

dei propri problemi economici personali (problemi che, una volta concordati e risolti sul piano collettivo, non sempre hanno avuto dal singolo il dovuto rispetto). Buona parte dei tecnici cinematografici oggi sa solo battere alle varie porte della produzione. Si presta a qualsiasi tipo di sfruttamento e di utilizzazione, poco interessandosi al tipo di film che deve riprendere, al regista col quale deve lavorare, ai principi cui s'ispira ciò che la sua tecnica dovrà portare a realizzazione pratica. In queste condizioni il tecnico è un robot. Che, a differenza dei robot elettromeccanici, deve cercare sempre nuovi utilizzatori, perché costretto a mangiare tutti i giorni. Pertanto, è troppo caro e ingombrante ai fini economici.

Non è allora da meravigliarsi se il mestiere del tecnico cinematografico, e specie quello dell'operatore, è in crisi oggi che l'automazione fa risolvere alla macchina mille problemi logici. E a buon mercato. Né è il caso di piangere sulla sorte di questi specializzati dello spettacolo, perché essi sono i primi responsabili delle loro sciagure.

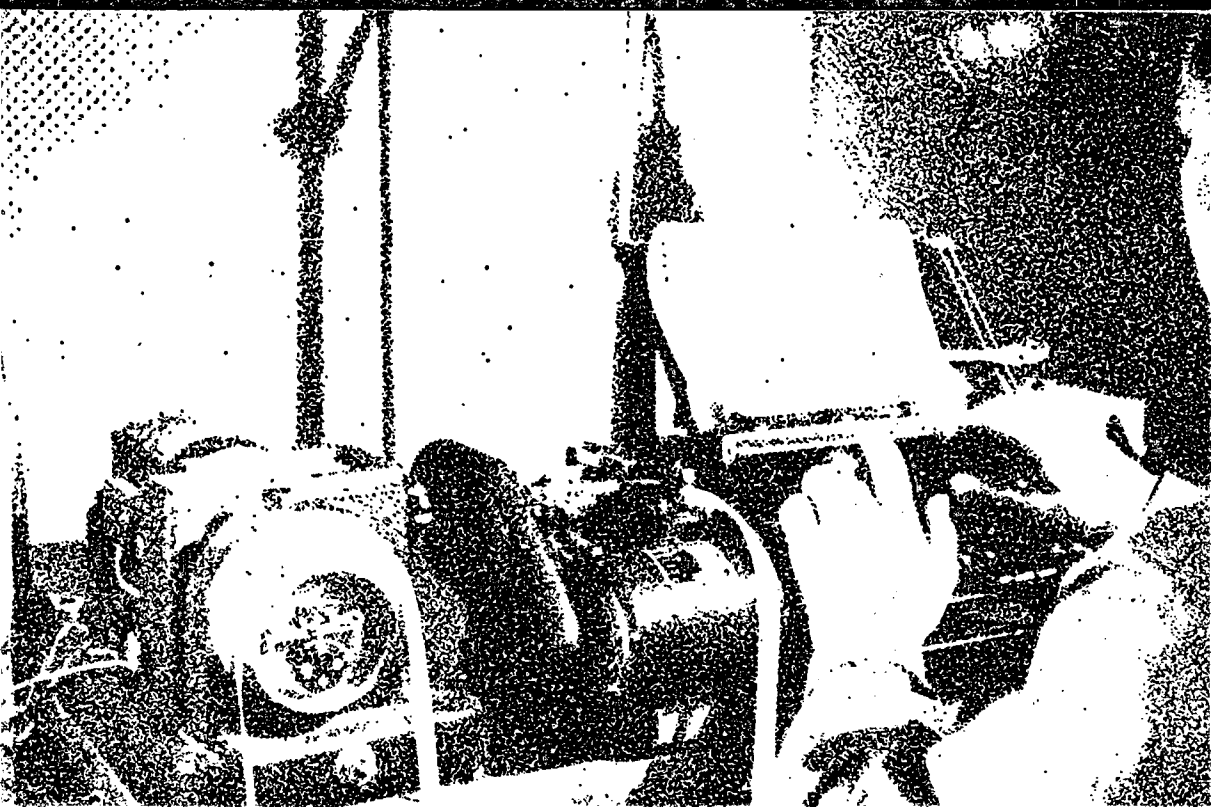
Tutto il male ha origine dalla somma incoltura, dalla generale ignoranza che, quando è superata da qualcuno, lo è soltanto su un piano nozionistico (il tipo di pellicola, la sensibilità relativa, il contrasto, l'azimuth della testina, ecc.) e mai sul piano della cultura. La povertà intellettuale costringe queste cenerentole della produzione a escogitare mille strattagemmi per vincere la concorrenza dei colleghi e l'avarizia di datori di lavoro. Strattagemmi che finiscono per comporre un panorama squallido e senza speranza, quale è quello del collocamento cinematografico.

Così l'autore, che qualcos'altro vuole oltre al denaro, si scopre solo nella costruzione della creatura che, inevitabilmente, diviene soltanto sua, e tenta di emergere. E, anche quando non sia dotato di tutte le capacità necessarie, riesce nel suo intento sfruttando quelle dei propri collaboratori. Così, il lavoro di équipe esiste perché ad espletare le varie mansioni sono necessari molti singoli individui, non nel senso che si voglia creare un prodotto unitario, frutto di una comunione di idee, e per ciò più adatto a un pubblico in via di emancipazione.

Molti autori cinematografici lamentano che con i tecnici sì e no si riesce a scambiare qualche frase sulla partita di foot-ball, o sulle previsioni del tempo: nulla, assolutamente nulla sul piano culturale. Resta da vedere se agli autori piacerebbe veramente cambiare sistema. Poiché, qualora la calamita potesse parlare, si lamenterebbe di essere circondata da pezzi di ferro.

E' voce comune tra i tecnici che ci si debba mostrare agli autori più ignoranti di quanto realmente si sia. Sembra che anche questa sia una « tecnica », una buona tecnica per essere i preferiti. Tutto calza a pennello: per avere un esercito ossequiente conviene sceglierne i componenti tra gli incolti.

Questa sperequazione tra autori e tecnici va esasperandosi sempre più. Né si debbono accusare soltanto le associazioni degli autori di aver creato quel baratro incolmabile esistente tra il tecnico e chi dirige il film. Nel cinema, il lavoro di équipe è ormai un termine senza significato pratico. In televisione, più modernamente, il lavoro di équipe si è addirittura risolto in un assurdo. La così detta « regia tecnica » è sistemata in locali diversi dalla « regia artistica », quasi in opposte trincee. Il regista guida i tecnici attraverso appositi *dittafoni* e con telecomandi, divenendo così un'entità incorporea, che difficilmente può essere avvicinata o raggiunta se non infrangendo le leggi dell'organizzazione produttiva e dei dispositivi digitali. Qui la stessa regia si agita in una situazione di perenne crisi, sottoposta com'è alla dittatura del mezzo e delle direzioni superiori, in un'atmosfera da *Montagna incantata.* Per cui lo stesso regista è ridotto più o meno ad essere un esecutore cieco, continuamente umiliato da ta-

gli e da disposizioni superiori. Deve subire supinamente, pena il licenziamento o la rescissione del rapporto contrattuale.
In questa piramide da formicaio ormai il tecnico altro non può essere se non un numero, senza più nulla avere di veramente umano. Così procedendo manca solo l'uniforme, la divisa. E per nostra somma consolazione stanno le statistiche mediche a confermarci che il quoziente di uomini in uniforme morti d'infarto è relativamente basso. Ora, non sappiamo se l'infarto sia il peggiore dei mali, o se invece abbia ragione Chateaubriand quando dice che gli uomini sono così attaccati alla loro misera vita che accetterebbero qualsiasi dura condizione pur di poterla mantenere.
Il panorama presentato conferma come non sia possibile, allo stato attuale delle cose, che nel cinema esista il lavoro di équipe, nel senso più genuino che si attribuisce al termine. Il lavoro di équipe è un romantico ricordo del passato. Quanto è rimasto è solo una scala di responsabilità che, in ordine gerarchico, dal produttore scende al regista e, via via, fino all'ultimo operaio. In vetta c'è sempre una testa d'uovo: a prescindere se quest'uovo sia proprio di giornata.
Non vogliamo discutere l'utilità di un simile stato di cose, né se la piramide sia giusta o no. Riteniamo tuttavia di dover concludere che, grazie ad essa, il cinema non è più un'arte; è ormai soltanto uno strumento autoritario del potere, (di questo originale, moderno potere) succube e destinato quindi, prima o poi, a tramontare. Nel crepuscolo il più coinvolto è il tecnico cinematografico, e specialmente l'operatore, il direttore di fotografia, che non ha alcuna alternativa. Ridotto virtualmente ad una macchina per la produzione di un determinato bene di consumo, raggiunge il suo limite e sparisce, quando il valore del prodotto tende a zero, o quando un'altra macchina, più sofisticata, può offrire un prodotto migliore, o il medesimo, ma a costi meno elevati.

DA CHI E' COMPOSTA LA « TECNICA » CINEMATOGRAFICA

La « tecnica » cinematografica è costituita di macchine, di oggetti, e anche di uomini.
Un tempo l'equipe tecnico-artistica, come era chiamata, si aggirava sulla cinquantina di unità, compresi gli operai e la regia del film. Oggi la cifra è sensibilmente ridimensionata, anche per il gran numero di film « a basso costo ».
Secondo il *Manuale del produttore di film* di Valentino Brosio, il personale di una troupe sarebbe suddiviso in nove reparti distinti, così specificati:
Regia
Fonici
Fotografia
Elettricisti
Macchinisti
Scenografia
Costumi
Trucco
Produzione

Ognuno di questi reparti dovrebbe curare un particolare settore della produzione del film e comprendere nel suo seno i seguenti elementi tecnico-artistici:

REGIA
1) Regista
2) Aiuto regista
3) Assistente alla regìa
4) Segretaria di edizione
5) Montatore
6) Assistente al montaggio
7) Passafilm

FONICI
8) Tecnico del suono o fonico
9) Microfonista - Recordista
10) Aiuto microfonista

FOTOGRAFIA
11) Capo operatore o direttore di fotografia
12) Operatore alla macchina
13) Assistente operatore
14) Aiuto operatore
15) Fotografo

ELETTRICISTI
16) Capo elettricista
17) Elettricista
18) Elettricista
19) Elettricista
20) Elettricista
21) Elettricista

MACCHINISTI
22) Capo macchinista
23) Macchinista
24) Macchinista
25) Attrezzista
26) Attrezzista
27) Magazziniere

SCENOGRAFIA
28) Architetto
29) Aiuto architetto
30) Arredatore
31) Aiuto arredatore

COSTUMI
32) Costumista
33) Aiuto costumista
34) Sarta
35) Aiuto sarta
36) Calzolaio
37) Armiere
38) Guardarobiera

TRUCCO
39) Capo truccatore
40) Aiuto truccatore
41) Parrucchiere
42) Aiuto parrucchiere

PRODUZIONE
43) Organizzatore
44) Direttore di Produzione
45) Ispettore di Produzione
46) Segretario di Produzione
47) Aiuto Segretario di Produzione
48) Cassiere
49) Ispettore o Segretario amministratvio
50) Dattilografa

Oggi le troupes, nella maggioranza dei film italiani, pur mantenendo i medesimi reparti di una volta, comprendono tuttavia un numero assai ridotto di elementi tecnici. I componenti l'« equipe tecnico-artistica » variano per molte ragioni: se il film è a basso o medio costo, se è girato in Roma o fuori sede, se viene ripreso in paesi stranieri.
Grosso modo in un film medio partecipa alle riprese il seguente personale tecnico:

REGIA
1) Regista
2) Aiuto regista
3) Segretaria di edizione
4) Montatore
5) Aiuto montatore

FONICI
6) Tecnico del suono (quando è richiesta una colonna guida, poiché il film generalmente è girato muto)

FOTOGRAFIA
7) Direttore di fotografia

8) Operatore di macchina (spesso l'operatore di macchina viene escluso da una parte del film)
9) Assistente operatore

ELETTRICISTI
10) Capo elettricista
11) Elettricista
12) Elettricista (spesso il secondo elettricista viene eliminato e in sua vece « dà una mano » uno dei macchinisti)

MACCHINISTI
13) Capo macchinista (che fa anche il carrellista)
14) Macchinista (che fa anche l'attrezzista, il magazziniere, ecc.)

SCENOGRAFIA
15) Architetto scenografo
16) Aiuto-architetto (e arredatore)

COSTUMI
17) Costumista (in certi film lo stesso scenografo fa il costumista)
18) Sarta (aiuto-costumista e guardarobiera)

TRUCCO
19) Capo truccatore
20) Aiuto-truccatore (e parrucchiere) (spesso queste mansioni sono demandate al Capo-truccatore)

PRODUZIONE
21) Direttore di Produzione
22) Ispettore di Produzione
23) Segretario di Produzione (e autista)
24) Ispettore amministrativo (e cassiere)

Oggi si producono anche film ai quali prendono parte effettiva sette od otto persone soltanto. Naturalmente per una questione di ristorni, premi, sgravi, ecc., la situazione non sarà mai dimostrabile con documenti alla mano.

COSA SERVE ALLA TECNICA CINEMATOGRAFICA

Come le altre tecniche, la tecnica cinematografica è quella forma di attività che, sulla base di vecchie e nuove conoscenze scientifiche, sviluppa e crea beni di consumo: nel nostro caso, i film, gli spettacoli cinematografici. Per portare la tecnica a compimento pratico occorrono utensili e macchine: i mezzi tecnici.

I mezzi tecnici necessari a « fare il cinema » sono:

le macchine da presa
possono essere adatte per cortometraggi documentari e per riprese a mano da 120 o 60 metri, o da teatro e da laboratorio, da 300 m. A seconda del loro impiego sono: mute o sonore (*blimpate* o racchiuse in apposito *blimp* antiacustico), con adattamento subacqueo, per titoli e disegni animati, per alta velocità.
Per il formato sono: 16 mm., 35 mm., 65 mm.
Per l'ottica sono: fornite di ogni tipo di obiettivo, compreso il tipo zoom, il fish-eye, l'anamorfico, dynalens, ecc.

i cavalletti
di tipo a testata a manovelle (tipo MOY), a testata libera, a testata compensata.

i carrelli
di tipo universale, a piattina, tipo « vagone ».

le gru
tipo dolly, e gru propriamente detta, di varie altezze.

i praticabili
cubi e pedanine, trapanelli (o trabatelli), ponti luce, torrette di varie altezze.

PER LA LUCE DI PRESA:
lavorando a luce naturale
riflessi, veli, panni neri.

lavorando a luce artificiale:
— con luce ad arco:
archi voltaici con resistenza, a CC. con carboni di morganite oLCT.
fondografi per disegno sui fondi, a CC.
— con luce al tungsteno:
proiettori di scena da 100 e 200 (Inkie-dinkie), da 500, da 750, da 1000, da 2000, da 5000, da 10.000, da 20.000 (rari) Watt, del tipo MP o CP., per lavoro in CC. e CA.
Pinze (con o senza parabola), padelle a più lampade,da 500 W., di tipo *spot* e *flood*, per lavoro in CC. e CA.
Pinze (c.s.) e padelle, con lampade tipo PAR, da 75 e 150 W., per lavoro in CA. con survoltori.
Diffusori a bulbi multipli e *skypan*, in CC. e CA.
— con luce al quarzo-iodio:
apparecchi di vario tipo e proiettori da 650, 1000, 2000, 5000 e 10000 Watt. in CC. e CA.
— con luce allo xeno:
lampade da 150 e 200 Amp., con lavoro in CC.
— Apparecchi speciali (minibruti) con batterie da 12 a 1 bulbo trattati per alta t° di colore e bassa t° di colore, adatti al lavoro in CC.e CA.
Fanno parte di questa attrezzatura un numero enorme di accessori, oltre a generatori di corrente alternata e continua, a nafta o a benzina, con potenza variabile dai 3 ai 200 kW.

lavorando con luce portatile:
flash e *sun-gun* al tungsteno e al quarzo-iodio.

PER IL LAVORO DI EFFETTI SPECIALI:
Nebbiogeni, macchine per far ragnatele, ondogeni, macchine del vento, chiocciole, ecc.

STRUMENTI PER LA MISURAZIONE DELLA LUCE:
luxometri, esposimetri, termocolorimetri, ecc.

PER LE TECNICHE DI LABORATORIO
macchine da presa speciali
proiettori per trasparente (o *front projection*)
stampatrici ottiche e a contatto, a intermittanza, per effetti speciali (*truke*)
sviluppatrici per negativi, positivi ed invertibili

stampatrici, a intermittenza e rotative, a contatto
stampatrici ottiche per riduzione e ingrandimento e anamorfizzazione
stampatrici per colore con sistema additivo
pulitrici e lucidatrici per pellicola
analizzatori per stampa colore, con metodo diretto visuale
sensitometri
densitometri
strumentazione di corredo

MATERIALE FONICO

— *sul set*
track sonoro per esterni
registratori portatili con frequenza pilota
microfoni e cuffie, riproduttori del suono

— *in laboratorio*
apparecchiatura per registrazione, a più piste e a più canali
microfoni e altoparlanti
rerecorder con frequenza pilota
trascrittori per colonne ottiche
mixer a più canali
proiettori di formato vario
apparecchi vari e strumenti per fonia e registrazione

MATERIALE PER IL MONTAGGIO
moviole e tavoli per avvolgifilm
visori e diafanoscopi
presse per film e per colonne

MATERIALI PER TRUCCATORI
materiale di consumo per fondo, e trucco vario

MATERIALE SCENOGRAFICO
tavoli da disegno e tecnigrafi
attrezzi da lavoro per carpentiere, muratore e falegname, ecc.

I FORMATI CHE AFFOLLANO LA TECNICA CINEMATOGRAFICA

Le decine di formati che hanno reso ancor più difficile e costoso il lavoro cinematografico non sono sorti per geminazione spontanea. Per lo più sono nati, sono stati lanciati e si sono sviluppati nell'industria con un determinato proposito: battere « lealmente » la concorrenza dei nuovi mezzi per la produzione di immagini. Per convincersene, basta osservare che questi formati hanno preso consistenza dopo l'avvento della televisione e, in particolare, quando più le varie televisioni hanno fatto sentire la loro concorrenza nel campo dello spettacolo.
I nuovi formati tendono generalmente a ingrandire e rendere più attraente (dal punto di vista figurativo) l'immagine cinematografica. E' evidente: costituiscono una difesa contro il piccolo schermo elettronico.
Altri sono sorti, invece, per pure ragioni di concorrenza industriale tra le varie *holding* del cinema; altri infine hanno avuto come scopo l'economia di produzione, specie per quanto riguarda i costi del materiale fotosensibile e del personale di ripresa in film commerciali a basso costo.
Non va dimenticato tuttavia che, parallelamente all'innovazione sul piano

spettacolare, il cambio di formato ha sempre messo in moto tutta una catena tecnica molto costosa, la quale, inevitabilmente, ha finito per gravare sul budget complessivo di tutta l'industria cinematografica.
Va soprattutto notato come dietro la trasformazione del quadruccio di ripresa che già per se stesso costringe a modifiche continue della cinecamera) sorgano problemi nuovi di illuminazione, di ottiche speciali, di macchine per stampa, per proiezione, ecc. Tutto ciò si converte logicamente in una esposizione inutile di denaro e rende inammortizzabile il relativo patrimonio tecnico. Uno strascico di « debiti tecnici » imperversa da anni su tutta la cinematografia e va imputato a deficienze logiche e programmatiche della produzione.
Da un lato questa « libertà d'iniziativa » potrebbe essere interpretata come un buon sintomo di vitalità, ma all'atto pratico essa va a gravare su di una situazione finanziaria già deprecabile e denota l'incapacità direzionale dell'industria. Agendo in modo anarchico e illogico si ottiene l'effetto di indebolire le strutture e renderle incapaci di battere la concorrenza, specie con paesi finanziariamente più forti.
I formati naturalmente rappresentano soltanto uno degli aspetti negativi della situazione economica cinematografica, e il meno evidente. Così, sembrerà illogico sollevare qui il problema. Pensiamo tuttavia che proprio perché il budget tecnico — anche se abbastanza ridotto — sembra sempre eccessivo, sia il caso di cercare una ulteriore riduzione di costi anche nei più piccoli risvolti, prima di procedere ad una ulteriore (prossima e inevitabile) riduzione di personale.
Intanto, a consolazione dei nostri lettori, diamo un elenco dei formati attualmente più in uso, ciascuno corredato da una breve nota esplicativa. Tralasciamo, nell'elenco dei formati, il mascherino tutto aperto, come si usava al tempo del muto, e passiamo senz'altro ai formati tutt'ora in uso.

1) *Formato 1,37:1* - E' il formato *standard* propriamente detto, il cui quadruccio è presente nelle cinecamere all'atto della fabbricazione. Erroneamente viene detto 1,33:1. E' chiamato pure formato *academic*. E' stato usato fino agli Anni Cinquanta in tutti indistintamente i film 35 mm. ed è ancora adottato nei film destinati esclusivamente alla televisione.

2) *Formato 1,66:1* - E' il piccolo formato panoramico. Oggi poco usato, anche se si rivela un buon compromesso tra il formato panoramico propriamente detto e il formato utile per trasmissioni televisive.

3) *Formato 1,75:1* - E' un formato panoramico 35 mm. lanciato dagli americani che non è mai stato molto sfruttato in Italia.

4) *Formato 1,85:1* - E' il formato panoramico per eccellenza. Di questa misura sono le dimensioni dei mascherini delle cinecamere che riprendono film in formato non anamorfico né speciale. E' nato come ripiego al Cinemascope, quando già molte sale di proiezione erano dotate di schermi a formato panoramico.

5) *Formato Cinemascope 2,55:1* - (trasferibile sullo schermo nel rapporto 2,33:1) E' il Cinemascope per eccellenza. Ebbe il suo massimo successo tra il 1955 e il 1958, e deve la sua scoperta al francese Chrétien. Fu brevettato e adottato dalla XX Century Fox nel 1953 per battere la pericolosa concorrenza della televisione. Richiede una trasformazione permanente del corridoio della macchina da presa e l'applicazione di uno speciale gruppo ottico anamorfico in sede di ripresa e di proiezione. Questa ultima avviene su un grande schermo rettangolare con suono stereofonico inciso su più piste magnetiche (*stereophonic perspecta sound*).

6) *Formato Cinemascope 2:1* - E' il Cinemascope adottato dai paesi non americani per sfuggire ai rigori del brevetto Fox e per evitare il pistaggio

magnetico. E' pertanto dotato di colonna fotografica ottica, come i normali film 35 mm.

7) *Vista-vision* - E' un sistema adottato dalla Paramount per ragioni di concorrenza. Un'immagine viene registrata su pellicola fotografica anamorficamente a rapporto panoramico 1,85:1. L'apertura del finestrino di ripresa è in pollici 1,485" per 0,722", vale a dire circa il formato del mascherino fotografico di una macchina Leica. Nella cinepresa la pellicola viaggia in senso orizzontale e la griffa trascina il film per 8 perforazioni, anziché per 4 alla volta. In stampa il fotogramma viene rimpicciolito capovolto, ruotandolo di 90°, e riportandolo per ciò in posizione normale di scorrimento. In stampa si possono ottenere formati corrispondenti al 1,85:1, 1,75:1, 1,66:1. La colonna è magnetica a più piste (con sistema tipo *stereophonic perspecta sound*). La pellicola positiva è un normale 35 mm. o un 70 mm.

8) *Technirama* - E' il concorrente del Vista-vision lanciato dalla Technicolor. Si differenzia dal primo anche se, come il Vistavision, può essere stampato su pellicola 70 mm. Le dimensioni del finestrino di ripresa sono in pollici 1,496" per 0,992". La ripresa avviene con obiettivi corredati di gruppo anamorfico e offre un formato di 1,5:1. Il suo positivo può essere stampato o sul 70 mm., come detto più sopra, o sul 35 mm., con rotazione del fotogramma di 90°. E' stampato col sistema Technicolor.

9) *Todd-AO* - E' un sistema che viene ripreso su pellicola speciale 65 mm. e viene successivamente stampato su 70 mm. o sul 35 mm. sia anamorfizzato che normale. Le dimensioni del quadruccio negativo sono in pollici 2,072" per 0,906". Dapprincipio la frequenza di ripresa era di 30 fotogrammi per secondo, ma in seguito si ritenne più pratico adottare la frequenza standard di 24 immagini per secondo.

10) *Ultra-Panavision* - E' il formato adottato dalla M.G.M. in concorrenza con il Todd-AO. La ripresa di questo sistema si effettua con obiettivi anamorfici con rapporto 1,25:1. Le dimensioni del finestrino in pollici sono 2,072" per 0,096". La stampa delle copie si effettua a contatto su 70 mm., che nella proiezione richiede il gruppo anamorfico, o su 35 mm., per via ottica, con rapporto di anamorfizzazione del 1,6:1. I rapporti di proiezione possono essere condotti a quelli del Cinemascope (o quasi), vale a dire di 2,35:1 o 2,7:1. Nella marcia sfrutta 5 perforazioni per fotogramma alla cadenza di 24 immagini per secondo.

11) *Cinerama* - Questo formato non è nato per motivi strettamente commerciali, salvo che non si consideri, grazie al miglioramento dello spettacolo cinematografico, la maggiore attrazione esercitata sul pubblico, e dunque un fattore economico positivo. L'immagine proiettata dal Cinerama è, infatti, quella che più si avvicina alla visione umana: lo spettatore si trova improvvisamente, per così dire, nel cuore della vicenda. Questo formato tuttavia finora ha permesso — salvo una eccezione — solo spettacoli a sfondo documentario e non ha perciò avuto grande diffusione. La ripresa avviene contemporaneamente attraverso tre macchine da presa 35 mm in *interlock*, che viaggiano a 26 fotogrammi per secondo. Il fotogramma occupa sei perforazioni della pellicola 35 mm. Il finestrino di ogni cinecamera offre un rapporto di immagine di 28,35 per 25,32 mm. e, all'atto della proiezione delle tre strisce contigue, il rapporto ottenuto è del 2,06:1. Macchine da presa e proiettori (tre) per la proiezione in teatro sono opportunamente angolati per dare un quadro somma, senza soluzione di continuità delle tre immagini separate. La colonna sonora è registrata a parte su nastro magnetico e viaggia in apparecchio riproduttore diverso dalle macchine da proiezione. Il suono è, ovviamente stereofonico.

12) *Techniscope* - E' il formato comunemente detto *2P*, escogitato dalla Technicolor per battere la concorrenza delle case di sviluppo e stampa col miraggio per il produttore dell'economia di pellicola. Non ha altra giustificazione in quanto in questo sistema l'immagine risulta notevolmente peggiorata. Il formato sfrutta soltanto 2 delle 4 perforazioni della pellicola riducendo in altezza il fotogramma di 1/2. Si ottiene in tal modo un'immagine di rapporto 2:1 che viene ingrandita e anamorfizzata in sede di stampa. Il positivo è una copia Cinemascope, proiettata con la normale lente anamorfica. La macchina da presa richiede una trasformazione permanente, salvo ulteriore modifica in officina. Apparentemente il consumo della pellicola dovrebbe essere metà del normale. In pratica motivi sia tecnici che psicologici, rendono il consumo sensibilmente superiore.

13) *Super 16* - Il sistema è ispirato soltanto a principi di economia durante la ripresa, che sfrutta il negativo 16 mm. con una attrezzatura pure 16 mm. Ha preso vita con l'uso di girare i film in 16 mm. per ingrandirli poi a formato 35 mm. Il Super 16 sfrutta tutto il fotogramma 16 mm. ivi compresa la parte normalmente destinata alla doppia perforazione o alla colonna sonora. Si usa, perciò, soltanto pellicola 16 mm. ad una perforazione. In stampa viene ingrandito, per essere proiettato su schermo panoramico. Il risultato fotografico non è migliore, né peggiore, del Techniscope, ma vi è un effettivo risparmio di pellicola, mezzi e mano d'opera. La trasformazione del corridoio di ripresa è permanente.
Concludendo, dobbiamo far notare che la molteplicità dei formati ha reso più costosa soprattutto l'organizzazione di stampa dei film. Infatti a causa del differente trattamento è scaturita la necessità di un gran numero di macchine, ciascuna dalle singole prestazioni, e di attrezzature opportune. Macchine e attrezzature che, per il differente affollamento del materiale tipico, spesso restano inutilizzate per mesi gravando col loro ammortamento economico sulle altre lavorazioni. Da ciò si comprendono gli inconvenienti di questa disorganizzazione operativa, e lo spreco costituito dalle trasformazioni cui è stato costretto, almeno per il passato, l'esercizio.

QUANTO PESA LA TECNICA NEL BUDGET COMPLESSIVO DEL FILM

Eseguire uno studio accurato sull'incidenza della tecnica sul budget cinematografico è assolutamente impossibile. E' noto che i consuntivi delle produzioni non rispecchiano la vera realtà economico-finanziaria dei film, come succede per tutti i rendiconti ufficiali amministrativi di società ed enti italiani. Chiedere i libri contabili « veritieri » è assurdo. Bisogna accontentarsi di spiare tra le righe la realtà dei fatti.
Questa eterna piaga del nostro popolo ha mille giustificativi: il fisco, che in Italia sembra fatto solo per i disonesti; la necessità di aumentare le spese, per ricorrere più facilmente a sovvenzioni, ristorni o premi; certi rapporti sociali, ecc. Da noi è impossibile effettuare uno studio statistico prossimo alla verità. Nemmeno il censimento può essere preso come un panorama esatto della situazione demografica del paese e forse non si può scoprire neppure quanti siamo esattamente. Il cittadino, avezzo da secoli ad essere « fregato », non riconosce nello Stato la propria creatura, ma piuttosto individua in esso il proprio nemico.
In Italia si ignora tutto ciò che è affidato alla statistica. I nati e i morti, i sani e i malati, i disoccupati e i lavoratori, i membri delle associazioni,

i contingenti di esportazione. Perfino le esportazioni sono un mistero, perché, fino a qualche mese fa grazie ad alcune agevolazioni concesse al commercio con l'estero, le frontiere erano un continuo via vai di merci inesistenti, che, quasi fantasmi, apparivano soltanto nelle statistiche. Qualcosa di simile succede nel cinema. Il produttore, per motivi contingenti, è indotto ad aumentare dove più può i costi di lavorazione: così figurano maggiorate le voci più facilmente alterabili, grazie alla compiacenza di noleggiatori, imprese di teatri di posa, ecc. Naturalmente tutto questo non è, e non sarà mai, dimostrabile. Per cui sarà sempre arduo redigere una statistica veritiera: i rendiconti ufficiali dei film assomigliano molto alla lontana alle spese effettivamente sostenute.
Questo inconveniente ci ha spinto a scegliere come base orientativa i rendiconti dei film prodotti dagli Enti di Stato, sperando che essi, se non in senso assoluto, siano almeno più vicini alla realtà. (Sono consuntivi, tuttavia, poco « comparativi » perché si riferiscono a produzioni per ragazzi).
In tal modo, e con tutte le riserve del caso, li offriamo all'analisi oculata dei lettori.

ISTITUTO LUCE

Consuntivo del film *Il cavaliere inesistente.*

Soggetto sceneggiatura e preparazione		
soggetto e diritti d'autore	L.	8.430.000
sceneggiatura	»	4.593.000
commento parlato	»	800.800
consulenza e preparazione	»	308.950
Troupe		
organizzatore generale	»	3.785.958
regista	»	6.880.879
segretario prod.	»	156.000
segretario edizione	»	1.227.028
architetto scenografo	»	1.331.200
ass. operatore	»	13.780
fonico	»	125.760
costumista	»	113.504
truccatore	»	2.681.200
elettricisti-macchinisti	»	118.759
personale interno per riprese	»	2.188.176
Personale artistico		
attori	»	3.292.146
generici e comparse	»	260.000
collaboratore artistico	»	260.000
Arredamenti costumi e fabbisogno riprese		
arredamenti	»	74.412
costumi	»	5.118.650
fabbisogni riprese	»	226.096
Viaggi trasporti e spese per esterni		
viaggi	»	4.439.920
trasporti	»	1.307.227
spese per esterni e riprese	»	2.209.508
Diarie	»	1.454.750

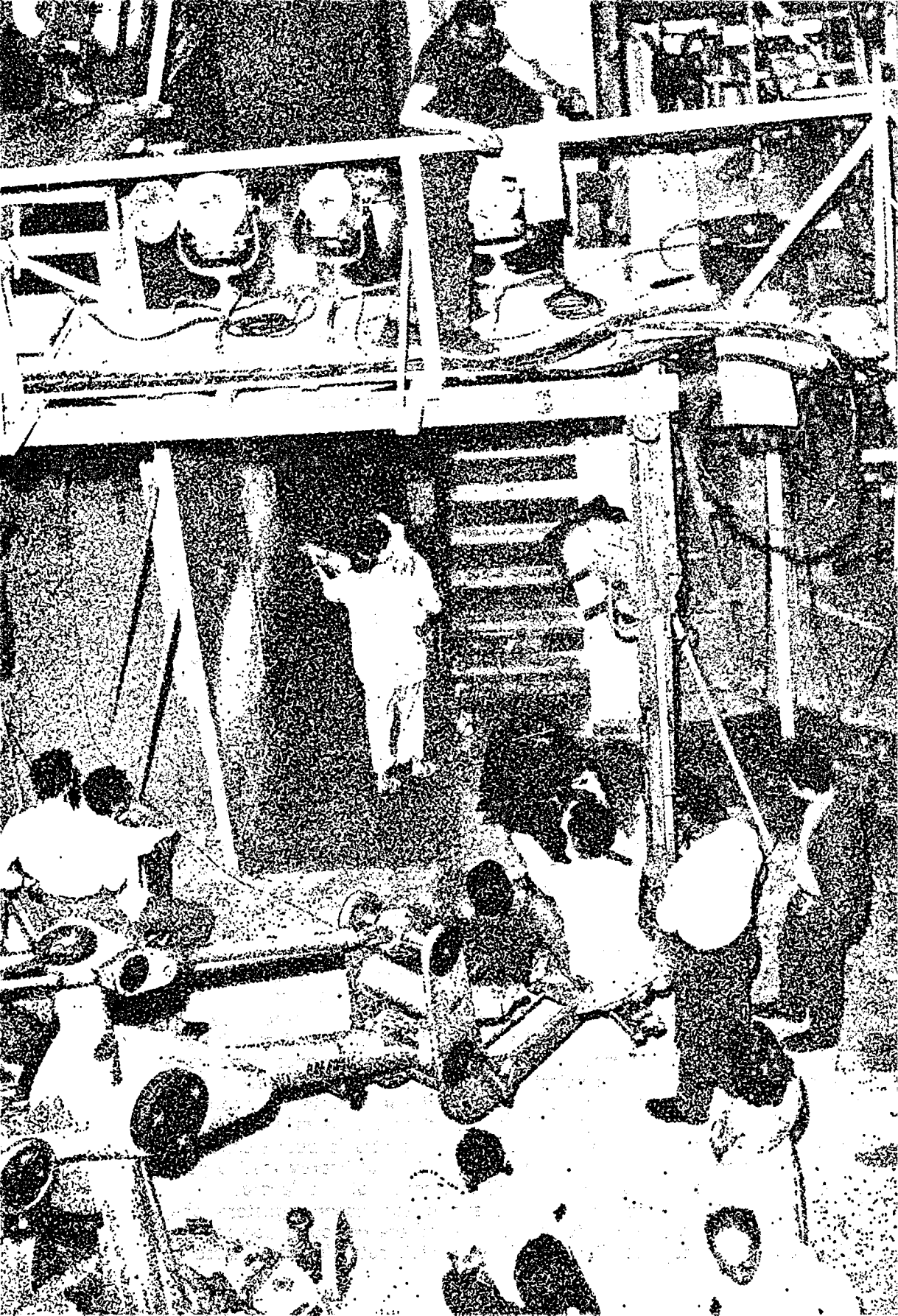
mezzi tecnici e teatri	» 2.949.397
Pellicola e lavorazione	
Pellicola	» 10.211.122
lavorazioni SS	» 10.651.070
lavorazioni speciali, animazioni e riprese in truka	» 114.441.555
edizioni	» 8.847.317
musica	» 200.000
pubblicità	» 18.077.540
assicurazioni	» 491.640
carichi sociali	» 3.560.342
Ige	» 658.662
	L. 221.486.348

N.B. - La voce « lavorazioni speciali, animazioni etc. » va riferita alla coproduzione con l'estero.

Consuntivo del film *Un amico*

regia	L. 4.772.000
direttore produzione	» 2.445.120
Ispettore produzione	» 1.805.500
segretaria edizione	» 1.591.600
attori	» 8.071.800
accompagnatori giovani attori	» 364.000
truccatore	» 970.560
fonico	» 1.280.920
operatore 2°	» 370.600
Spese sopraluoghi	» 158.240
noleggio mezzi per fabbisogno riprese	» 1.688.670
rimborso spese riprese	» 11.134.680
lavorazione e forniture di terzi	» 6.614.650
assicurazioni	» 2.732.150
tasse e bolli	» 444.730
contributi a carico Società (per esterni)	» 1.740.920
prestazione personale interno	» 6.959.710
pellicola	» 21.485.920
lavorazioni interne	» 36.842.160
pubblicità per lancio Ceiad	» 20.000.000
	L. 131.473.500

Consuntivo del film *1+1+1 verso l'avventura*

soggetto, sceneggiatura e diritti d'autore	L. 17.756.000
personale tecnico-artistico	» 91.707.311
diarie	» 6.241.160
preparazione e riprese	» 83.934.623
oneri, sociali, tasse, e assicurazioni	» 10.086.622
materiali per riprese	» 4.455.459
viaggi e trasporti	» 12.256.216
pellicola	» 18.783.551
lavorazioni SS	» 36.257.788
fotografico	» 522.092
edizioni: sincronizzazione e doppiaggio	» 21.346.784
	L. 303.347.606

COSTI E PREZZI IN PARTICOLARE

Sottoponendo all'attenzione dei lettori il *Listino ANICA*. Premettiamo alcune indispensabili osservazioni. I prezzi qui elencati non si applicano quasi mai. Mai, nel caso di grosse, o note, produzioni. Su di essi infatti è praticato di regola il 70, ed anche, a volte, il 90% di sconto. I pagamenti avvengono quasi sempre per cambiali, che non sono pagate alla scadenza, ma rinnovate una o più volte. In tal modo i prezzi del listino sono puramente indicativi, e si riducono ad un valore effettivo variabile dal 25 al 6 o 7% di quanto prescritto. Il listino così potrebbe anche non esistere.
Quanto ai teatri di posa, vale la stessa regola, essendovi teatri noleggiati a 7 mila lire il giorno ed anche meno. Bisogna, inoltre, considerare che spesso i film non sono girati in teatro di posa, nemmeno per un giorno, ma che, per ragioni legali e fiscali, la voce « teatri » compare nei consuntivi a titolo puramente amministrativo. Spesso lo stabilimento, pur di lavorare, cede il teatro gratis, in cambio del noleggio del materiale elettrico e di macchina, della costruzione degli ambienti, ecc.
Questo stato di cose ha origine dalla spietata concorrenza esistente tra i vari noleggiatori di materiali, oggi presenti sulla piazza in numero assurdamente sproporzionato alle vere esigenze del cinema. Il fenomeno è scaturito dalla mancata pianificazione del cinema italiano, che ha fatto concentrare in pochi mesi dell'anno tutto lo sforzo produttivo. Si sono così create maestranze e depositi di mezzi tecnici in quantità esuberante, inadatti per ciò a servire, con sani principi di economia distributiva, l'industria nazionale cinematografica.
Ad aggravare la situazione ha contribuito, e non poco, il libero accesso di produzioni straniere, senza che le autorizzazioni alle riprese fossero concesse con un preciso criterio distributivo delle lavorazioni e dei tempi di realizzazione.
Quanto sopra incide pure sulla situazione del noleggio di materiale elettrico. In questo campo c'è anche l'aggravante di un cinema che, volendo risparmiare al massimo sul personale, lesina i mezzi illuminanti e di macchina (carrelli, torrette, ecc.) né pensa a sostituirli con utensili più moderni, ma si limita ad impedirne l'uso.
Una sicura fonte di guadagno per i noleggiatori potrebbe essere rappresentata dalle macchine da presa, che effettivamente ancora non possono essere cancellate dal piano produttivo e gravano più del resto sul bilancio tecnico del film. Anche qui tuttavia, gli alti costi potrebbero essere ridimensionati perché vanno attribuiti alla continua richiesta di gratuite trasformazioni del mezzo (formati speciali, che reggono la concorrenza qualche mese e poi scompaiono; obiettivi dei tipi più svariati; accessori quasi sempre ingiustificabili se non col capriccio di chi li pretende, ecc.) C'è in più l'obbligo, per chi noleggia, di una continua manutenzione. Oltre ai tempi di lavorazione sempre più ridotti, gioca contro la buona conservazione della macchina da presa la presenza di tecnici improvvisati e poco scrupolosi, che scarsa cura hanno degli strumenti del loro lavoro.
Un tempo ogni macchina da presa aveva il suo accompagnatore che, nella *troupe,* fungeva da « aiuto operatore », ed era nel contempo responsabile del mezzo tecnico. Per motivi economici, naturalmente, l'aiuto fu

abolito per divenire un tutt'uno con l'assistente. Oggi le grosse macchine sono sempre accompagnate e l'aiuto fa entrambi i mestieri. Ma, specie nel caso dei cortometraggi, sempre per motivi di economia, anche questo tipo di consegnatario aiuto-assistente è di troppo, e le ditte noleggiatrici sono costrette ad affidare i mezzi direttamente alla produzione. Ciò ha provocato un peggioramento generale delle condizioni degli apparecchi di ripresa, e, ovviamente, una maggiore spesa per acquisto di macchine nuove e ricambi. Essendo, poi, questo materiale di provenienza esclusivamente straniera, il fenomeno non ha mai inciso positivamente nemmeno in un più ampio contesto economico.
Va notato ancora che molte produzioni possiedono in proprio il loro materiale tecnico, e i costi del *Listino ANICA* si riducono alle sole spese di ammortamento.
Ed ecco ora integralmente il listino dell'ANICA (Unione Nazionale Industrie Tecniche Cinematografiche).

LISTINO DEI CANONI DI NOLEGGIO GIORNALIERI PER L'USO DEI TEATRI DI POSA, DEI MEZZI TECNICI ED ALTRI MATERIALI NECESSARI PER LA PRODUZIONE

1) TEATRI DI POSA CON TRATTAMENTO ACUSTICO

- Sino a 500 mq.	(al mq.)	Lire	70
- Da 501 a 1400 mq.	(al mq.)	»	80
- Uso di piscine interne ai Teatri (escluso smontaggio e rimontaggio, nonché riempimento e svuotamento idrico)	(al mc.)	»	50
- Oltre 1400 mq.	(al mq.)	»	90
- Uso di botola per costruzioni scene (escluso smontaggio e rimontaggio)	(al mq.)	»	100

N. B. - *Per ogni produzione sono concessi gratuitamente insieme ai Teatri i seguenti locali di servizio:*
N. 1 ufficio
» 6 camerini semplici
» 1 sala trucco
» 1 sartoria piccola
» 1 magazzino

- Per i locali eccedenti la dotazione dei Teatri si addebita:

- Camerino semplice		Lire	1.200
- Camerino con doccia		»	2.000
- Camerino con bagno		»	3.000
- Sala trucco attori		»	2.500
- Spogliatoio generici e comparse	(al mq.)	»	50
- Sala trucco generici		»	3.000
- Sartoria piccola		»	2.000
- Magazzino	(al mq.)	»	40
- Ufficio		»	2.000

N. B. - *I prezzi s'intendono applicati per ogni giornata di concessione dei Teatri e locali (ivi comprese le giornate occorrenti per la costruzione e la demolizione delle scene) e non sono frazionabili.*
- *Per i Teatri ed accessori dotati di impianti ed attrezzature di particolare importanza è concesso un aumetno sino al 50%.*
- *Il personale impiegato per la pulizia e la sorveglianza non è compreso nei prezzi suddetti.*

2) ESTERNI IN STABILIMENTO

- Occupazione terreno fino a mq. 2.000 — Lire 10.000
  (per superfici maggiori prezzi da convenire)
- Piscine esterne
  - fino a 4.000 mc. (al mc.) — » 10
  - oltre 4.000 mc. (al mc.) — » 8

N. B. - *I suddetti prezzi si riferiscono a piscine vuote.*
- *Costo del riempimento (al mc.)* — » 30
- *Costo dello svuotamento (al mc.)* — » 15
- *Per piscine dotate di fondali è ammesso un aumento del prezzo sino al 30%.*

3) MACCHINE DA PRESA 35 mm. ED ACCESSORI

a) Con magazzini da 300 metri

- Mitchell BNC (con 7 obbiettivi) — Lire 40.000
- Mitchell NC, Mitchell Reflex, Newall — » 25.000
- Mitchell standard, Vinten, macchine Reflex — » 20.000
- Debrie Superparvo — » 15.000

N. B. - *Con dotazione di:*
N. 5 obiettivi normali
» 1 cavalletto
» 1 motore
» 4 magazzini
» 1 mirino
» 1 testata a frizione ad una velocità.
- *Con sistema Techniscope aumento del 15%.*

b) Con magazzini da 150, 120 e 60 metri

- Arriflex 2C, Cameflex (con 5 obbiettivi) — Lire 12.000
- Arriflex 180 — » 10.000
- Arricord, Cameblimp — » 18.000
- Arriflex 120°, Askania, Debrie — » 5.000

N. B. - *Con dotazione di:*
N. 4 obbiettivi normali
» 1 cavalletto
» 1 motore
» 2 magazzini
» 1 paraluce
» 1 mirino.
- *Con sistema Techniscope aumento del 15%.*

c) Macchine da presa speciali

- Mitchell B.F.C. 70 mm. — Lire 100.000
- Mitchell High Speed — » 50.000
- Cameflex Grande Vitesse — » 30.000
- Aquaflex — » 30.000

N. B. - *Con dotazione normale di accessori.*

d) Trasfocatori e obbiettivi

- Trasfocatore BERTHIOT o ANGENIEUX per Arriflex o Cameflex
  - 35 - 150 mm. — Lire 6.000

- 25 - 250 mm. » 12.000

Idem per Mitchell e Newall

- 35 - 150 mm. » 15.000
- 25 - 250 mm. » 20.000

- Per comandi elettrici aumenti fino al 20%.

- Obbiettivi da 9 a 15 mm. (grandangolari)	»	5.000
- Obbiettivi da 18 a 25 mm. (grandangolari)	»	2.000
- Obbiettivi da 28 a 75 mm. (mediofuochi)	»	1.500
- Obbiettivi da 100 a 152 mm. (teleobbiettivi)	»	2.000
- Obbiettivi da 203 a 317 mm. (teleobbiettivi)	»	3.000
- Obbiettivi da 400 a 500 mm. (teleobbiettivi)	»	4.000
- Obbiettivi da 600 a 800 mm. (teleobbiettivi)	»	10.000
- Obbiettivi da 1000 (teleobbiettivi)	»	18.000

e) Accessori delle macchine da presa

- Autotrasformatore 224/240 per Mitchell BNC	Lire	1.000
- Avvolgifilm portatile	»	500
- Batteria 110 V. per Mitchell o Newall	»	1.000
- Blimp Newall	»	7.000
- Cavalletto Cartoni	»	2.000
- Cavalletto Baby Standard	»	500
- Convertitore statico per Mitchell a 24 V. c.c. e 220 V. trifase	»	5.000
- Coppa Cartoni	»	500
- Cuneo fisso	»	500
- Cuneo variabile	»	700
- Magazzino da 60 metri	»	200
- Magazzino da 120/150 metri	»	400
- Magazzino da 300 metri	»	800
- Motore Mitchell Multiduty a 96 V. c.c. e 220 V. trifase	»	3.000
- Motore Mitchell a velocità variabile 110 V.	»	3.000
- Motore sincrono 220 V. trifase	»	3.000
- Motore Arriflex sincrono 220 V.	»	2.000
- Motore Arriflex a velocità costante	»	2.000
- Raddrizzatore automatico per carica batteria	»	1.000
- Raddrizzatore normale per carica batteria	»	300
- Ragno livellatore	»	2.000
- Sacco nero per caricamento pellicola	»	200
- Testata a manovella a doppia velocità	»	5.000

4) MACCHINE DA PRESA 16 mm. ED ACCESSORI

a) Macchine da presa con magazzini da 120 o 300 m.

- Mitchell con 7 obbiettivi
- Eclair, Arriflex ML, Auricon con zoom Angenieux
- Arriflex S o M con 3 obbiettivi

N. B. - *Con dotazione di:*

N. 1 motore a 25 fotogrammi
» 2 magazzini
» 1 batteria.

b) Trasfocatori e obbiettivi

- Trasfocatore Angenieux, Berthiot, Nikkor fino a 120 mm.
- Trasfocatore Angenieux 12-240 mm.

- Obbiettivi da 5,7 a 9 mm. (grandangolari)
- Obbiettivi da 10 a 12,5 mm. (grandangolari)
- Obbiettivi da 75 mm. (mediofuochi)
- Obbiettivi da 150 mm. (teleobbiettivi)
- Obbiettivi da 200 mm. (teleobbiettivi)
- Obbiettivi da 400 mm. (teleobbiettivi)
- Obbiettivi da 500 mm. (teleobbiettivi)
- Obbiettivi da 1000 mm. (teleobbiettivi)

c) Accessori

- Batteria			
- Blimp per Arriflex			
- Cavalletto Cartoni junior			
- Convertitore al quarzo, sincrono			
- Motore a 24 o 25 fotogrammi			
- Ricarica batteria		»	300

5) CARRELLI GRU E ACCESSORI

- Gru Chapman Hercules		Lire	93.500
- Gru a traliccio con 12 metri di binario		»	34.000
- Gru media con 12 metri di binario		»	25.000
		»	20.000
- Crab Dolly Moviola o MacCallister		»	25.000
- Crab Dolly Cromax		»	15.000
- Mini-Dolly		»	10.000
- Carrello per trasporto gru		»	2.500
- Carrello per traino gru		»	4.000
- Carrello per trasporto Dolly		»	1.000
- Carrello Spyder		»	12.000
- Carrello triangolare con 12 m. di binario		»	7.000
- Carrello piattina con 12 m. di binario		»	7.000
- Colonnina idraulica		»	3.000
- Colonnina meccanica		»	1.000
- Base registrabile per colonnina			
- Base girevole con supporto per Bazooka			
- Base a stella per Bazooka		»	6.000
- Elemento Bazooka		»	100
- Binario per gru o Dolly	(al metro)	»	100
- Camera-car		»	20.000

6) ACCESSORI PER MACCHINISTI

- Canne telescopiche ad espansione		Lire	200
- Barre per dette		»	100
- Cassa zeppe		»	100
- Ciak		»	100
- Cubo		»	50
- Gobbo di legno o di panno		»	200
- Ombrellone		»	50
- Panno nero		»	500
- Panno nero oltre 4 x 4 m.	(al mq.)	»	60
- Pedanina		»	30
- Praticabili metallici di varie misure		»	300
- Riflesso grande incartato con asta		»	1.500

- Riflesso non incartato	»	250
- Scala a libretto	»	100
- Sedia pieghevole di scena	»	100
- Snodo	»	50
- Tavolo pieghevole di scena	»	100
- Tiro in terza	»	200
- Torretta tubolare normale	»	700
- Balaustra per detto	»	350
- Serie di ruote per detto	»	1.000
- Capra per detto	»	600
- Torretta tubolare grande	»	2.000
- Vetri per riflessi	»	200
- Velo bianco e nero 4 x 4	»	1.000
- Telai per detto	»	700
- Verricello elettrico	»	6.000

7) EQUIPAGGIAMENTI SONORI

- Impianti di registrazione magnetlco Westrex 35 mm.	Lire	25.000
- Idem su autofurgone attrezzato	»	35.000
- Impianto di registrazione magnetico Klangfilm, Perfec-	»	15.000
tone, G.B. Kalee, ecc. a 35 mm.	»	25.000
- Idem su autofurgone attrezzato	»	10.000
- Impianto di registrazione a nastro sincronizzato con se-	»	8.000
gnale pilota (Nagra, Mayak, ecc.)	»	2.500
- Giraffa normale grande	»	2.000
- Giraffa normale piccola	»	15.000
- Play-back con disco sincrono	»	10.000
- Play-back con pellicola magnetica	»	1.000
- Microfono a cardioide	»	2.000
- Microfono ad alta direzionalità	»	6.000
- Radiotelefono portatile a transistor (coppia)	»	1.000
- Megafono a pila o a transistor	»	500

N. B. - *Il carburante e il lubrificante sono a carico e cura del cliente. I prezzi di cui sopra non comprendono il personale.*

8) PARCO LAMPADE

a) Proiettori ad arco

- Arco 225 A. 115 V. con resistenza e cavo d'attacco	Lire	10.000
- Arco 150 A. 115 V. con resistenza e cavo d'attacco	»	3.000
- Arco 120 A. 115 V. con resistenza e cavo d'attacco	»	2.000
- Arco 65 A. 115 V. con resistenza e cavo d'attacco	»	1.200
- Arco DU-ARC 40 A. 115 V. con cavo d'attacco	»	1.200
- Arco FONDOGRAFO 150 A. 115 V. con resistenza e cavo d'attacco	»	8.000

b) Proiettori e diffusori ad incandescenza

- Proiettore 10.000 W.	Lire	2.000
- Proiettore 5.000 W.	»	1.000
- Proiettore 2.000 W.	»	850
- Proiettore 750 W.	»	500

- Proiettore 100/200 W.		»	100
- Diffusore 1000/2000 W.		»	1.000
- Bandiera di panno, velo o seta		»	100
- Diffusore 250/500 W.		»	1.000
- Bandiera frastagliata		»	500
- Diffusore 10.000 W.		»	300
- Diffusore 500/1000 W.		»	500
- Bandiera francese		»	500
- Staggia a 2 lampade		»	200
- Diffusore 2000/5000 W. Skypan		»	1.500
- Survoltori	(al kW.)	»	700
- Diffusore 5000 W.		»	750
- Flash con batteria ad acido		Lire	50
- Staggia a 10 lampade		»	2.500
- Flash con batteria a secco		»	1.500
- Staggia a 5 lampade		»	100
Pinza a una lampada		»	100

c) Accessori per archi, proiettori, diffusori

- Braccio a tre snodi per bandiera	»	200
- Condensatore (silenziatore) per arco	»	600
- Cono o tubo vario	»	50
- Filtro azzurro (Macbeth) fino a 1000 W.	»	700
- Filtro azzurro (Macbeth) per 2000 W.	»	700
- Filtro azzurro (Macbeth) per 5000 W.	»	1.000
- Paraluce regolabile fino a 5.000 W.	»	100
- Paraluce regolabile per archi o 10.000 W.	»	200
- Persiana per 2.000/5.000 W.	»	300
- Idem con comando a distanza	»	400
- Persiana per archi o 10.000 W.	»	500
- Idem per comando a distanza	»	600
- Piede da ponte fino a 5.000 W.	»	50
- Piede da ponte per archi o 10.000 W.	»	50
- Pipa porta-proiettore	»	50
- Portagelatina	»	50
- Prolunga per stativo	»	50
- Slitta	»	100
- Staffa a muro, a croce, a bilancia	»	50
- Stativo elettrico	»	2.000
- Carrello per detto	»	3.000
- Stativo per archi o 10.000 W.	»	300
- Stativo normale per proiettori	»	100
- Stativo per bandiere	»	100
- Stativo gigante per bandiere	»	500
- Velatino semplice	»	50
- Velatino doppio	»	100
- Velo cilindrico (per Skypan)	»	300
- Voltometro	»	100

d) Cavi, quadri, cassette

- Cavo 1 x 35/40/50 mmq	(al metro)	Lire	10
- Cavo 1 x 100 mmq.	(al metro)	»	20
- Cavo 2 x 10/25/35/50 mmq.	(al metro)	»	10
- Cavo 3 x 35/50 mmq.	(al metro)	»	20
- Cavo estensione per arco o 10.000 W.		»	150

- Cavo prolunga per proiettore	»	150
- Cassetta di giunzione bi-tripolare	»	100
- Cassetta caposaldo	»	150
- Centopiedi con cavo e spina	»	200
- Quadro monofase	»	500
- Quadro trifase fino a 100 A.	»	800
- Quadro trifase fino a 300 A.	»	1.000
- Quadro trifase fino a 1500 A.	»	1.200
- Scatole di distribuzione a 2 prese con cavo	»	200
- Scatole di distribuzione a 3/4 prese con cavo	»	250
- Scatole di distribuzione a 5/6 prese con cavo	»	400

e) Resistenze e trasformatori

- Resistenza da 60 Kw.	Lire	6.000
- Resistenza da 12 Kw.	»	3.500
- Resistenza da 10 Kw.	»	2.000
- Resistenza da 5 Kw.	»	1.500
- Resistenza da 2 Kw.	»	900
- Resistenza da 1 Kw.	»	700
- Resistenza da 500 W.	»	500
- Devoltore 2.000 W. (dimmer)	»	1.500
- Devoltore 1.000 W. (dimmer)	»	1.000
- Controllo a distanza per detto	»	1.000
- Complesso di 2 Variak da 500 W./cad.	»	100
- Complesso di 4 Variak da 500 W./cad.	»	2.000
- Trasformatore 150 Kw. monofase	»	4.000
- Trasformatore 3 Kw. trifase	»	2.000
- Trasformatore 100 Kw. trifase	»	10.000

f) Proiettori al quarzo, survoltori e relativi accessori

- Diffusori da 500 a 1.000 W.		Lire	1.000
- Padelle a 3/5 lampade		»	200
- Cinelite 500 W.		»	200
- Pinzone		»	100
- Pinza		»	50
- Pinza con parabola		»	100
- Stativo a compasso		»	100
- Staffa per detto		»	50
- Raccordo per detto		»	50
- Tubo per pinza con parabola		»	50
- Paraluce		»	50
- Telaio porta-accessori		»	50
- Velatini metallici		»	50
- Cono		»	50
- Survoltore	(al Kw.)	»	500
- Cavo linea 2 x 10 mmq.	(al metro)	»	10
- Cavo linea 2 x 6 mmq.	(al metro)	»	10
- Cavo survoltore		»	50
- Code 30 A.		»	50
- Box 30 A.		»	50
- Centopiedi spina 15 A.		»	200
- Prolunga		»	50
- Interruttore trifase 75 A. con attacchi 30 A.		»	100

g) Gruppi elettrogeni e macchine per il vento

- Gruppo da 20 Kw. c.c. a benzina	Lire	4.000
- Gruppo da 50 Kw. c.c. a benzina	»	14.000
- Gruppo da 50 Kw. c.c. a nafta	»	12.000
- Gruppo da 100 Kw. c.c. a nafta	»	20.000
	»	30.000
- Gruppo da 200 Kw. a nafta	»	35.000
- Gruppo da 3 KVA. trifase a benzina	»	6.000
- Gruppo da 25 KVA. trifase a benzina	»	12.000
- Macchine per il vento		
- Fino a 5 Kw.	»	5.000
- Oltre 5 Kw.	»	10.000

N. B. - *Il carburante e il lubrificante sono a carico e cura del cliente.*
- *Il personale ed il chilometraggio vengono fatturati a parte.*

9) SALE DI PROIEZIONE

- Tariffa normale fino alle ore 18 per ogni ora	Lire	6.000
- Tariffa per proiezione scena e colonna separati per ogni ora	»	10.000
- Per ogni colonna in più per ogni ora	»	2.000

N. B. - *Detti prezzi sono validi per sale normali e sono comprensivi del costo del personale addetto al proiettore. Per sale modello essi vanno maggiorati sino al 50%.*
La maggiorazione del 50% è applicata per visioni dalle ore 13 alle 14 e dalle ore 18 alle 24, nonché dalle ore 14 alle 24 del sabato.
La maggiorazione del 100% è applicata per visioni nelle giornate festive o in orario notturno (dopo le 24).

10) SALE DI MONTAGGIO

- Sala montaggio con moviola, tavolo passafilm e accessori d'uso	Lire	10.000
- Sala di montaggio senza moviola	»	4.000
- Moviola orizzontale	»	6.000
- Moviola verticale	»	6.000
- Numeratrice elettrica	»	2.000
- Tavolo avvolgifilm	»	300
- Taglierina a rullo	»	300

11) TRASPARENTE

- Trasparente Mitchell		
- Turno di 4 ore ore 8-12 e 13-17)	Lire	200.000
- Turno di 4 ore (ore 17-21)	»	250.000

N. B. - *Nel prezzo è compreso:*
N. 1 teatro
» 1 proiettore con personale addetto
» 1 schermo
» 1 macchina da presa
» 1 impianto di registrazione sonora
» 2 camerini semplici
» 1 sala trucco
» 1 ufficio
1 attrezzeria.

12) CELLE

- Cella normale	»	500
- Cella frigorifera	»	2.000

N. B. - *I prezzi indicati per tutte indistintamente le voci del presente listino non comprendono né i consumi né il personale di qualsiasi genere (ad eccezione del personale addetto alla sala di proiezione e al trasparente).*

SOCIETA' E DITTE DI NOLEGGIO

Dopo il Listino ANICA ecco l'elenco delle Ditte che noleggiano materiale tecnico cinematografico

A.C.M., viale Appio Claudio 249
A.R.C.O.2, via della Caffarelletta 50/B
ASSOTECNICA, Circ. Tuscolana 28/B
CARTONI G., via M. di Lando 31
CINE TEULADA, via Teulada 63
CLODIO CINEMATOGRAFICA, via Trionfale 168
COLAIACOMO A., via Giulianello 9.
DIONISI e ZANETTI, via dei Colli Albani 22
DONELLI F., via Aventino 37
E.C.E., via Spinazzola 14
FROLLINI CINEMATOGRAFICA, via Salaria 105
GERVASI E., via C. Maes 50
GROTTESI A., via Caio Canuleio 39
IANIRO, (Ciampino) via Donizzetti 14
LUCISANO F., via degli Scialoia 18
MOLE RICHARDSON ITALIANA, via del Velodromo 68/74
O.N.I.A. CINEMATOGRAFICA, via Albano 31
UNITELEFILM, via Sprovieri 14
VENTIMIGLIA C., via Garibaldi 88/B
ZENITH CINEMATOGRAFICA, via M. Mercati 33

A queste si affiancano altre organizzazioni meno note o più piccole, che comunque entrano con un certo peso complessivo nella concorrenza.
Oltre alle ditte che esercitano specificamente il noleggio di materiale tecnico cinematografico, esistono in Roma molti teatri di posa ed un numero considerevole di studi e teatrini attrezzati, i quali concorrono essi pure al noleggio di materiale tecnico di vario tipo, dalle macchine da presa ai proiettori, dall'attrezzatura per macchinisti ai cavi, al materiale scenico, ecc.
Ne diamo qui ai nostri lettori un elenco parziale, essendo quasi impossibile individuare tutti gli stanzoni e gli scantinati destinati a teatro di posa dei quali pullula Roma, montati e rismontati quando più faccia comodo alle varie produzioni.

Teatri e studi per riprese cinematografiche in Roma

CINECITTA', via Tuscolana 1051
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA, via Tuscolana 1524
DEAR FILM, via Nomentana 833
DE PAOLIS, via Tiburtina 521
DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA, via Pontina km. 23,270
ELIOS FILM, via Tiburtina 1361
ISTIT. DI STATO PER LA CINEMATOGRAFIA E LA TV, via della Vasca Navale 58

ISTITUTO LUCE, p.zza di Cinecittà 11
PROD. CINEMAT. MERIDIONALI, via Cesalpino 1/A
RECTA FILM, p.zza Galeria 7
RIZZOLI FILM, p.zza ss. Giovanni e Paolo 8
SAN PAOLO FILM, via Portuense 746
SPES, viale Campo Boario 56
VIDES CINEMATOGRAFICA, via Trionfale 168

STUDI DI SINCRONIZZAZIONE E DOPPIAGGIO

Quanto abbiamo detto per le società di noleggio va ripetuto nei confronti degli studi di sincronizzazione e doppiaggio. Questi ultimi sono considerevolmente aumentati negli ultimi anni grazie alle sempre maggiori richieste della Televisione e delle società discografiche e affini. Così la maggioranza di essi si trova oggi in difficile situazione, quando non in condizioni fallimentari e per la diminuita mole di lavoro assegnata in esterno dalla TV, e soprattutto per la grande concorrenza del mercato. Dando un elenco di studi di doppiaggio e sincronizzazione per la sola città di Roma, dobbiamo far notare però che, a differenza delle società per il noleggio materiali e teatri, anche in molte altre città italiane sono presenti studi e sale di sincronizzazione che lavorano su piano professionale.

ACUSTICA ITALIANA - via XX settembre 122
C.D.S. - via dei villini 5
Centro Sperimentale di Cinematografia - via Tuscolana 1524
CINECITTA' - via Tuscolana 1051
CINEFONICO - via Manfredi 10
CLODIO Cinematografica - via Trionfale 119
COLANGELI Otello - via Vetulonia 18
DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA - via Pontina km. 23,270
DRAGON film - via Trionfale 125
FONO ROMA s.p.a. - via Maria Cristina 5
IMPRECOM - via Margutta 53 B
INTERNACIONAL RECORDING - via Urbana 172
LABORSONOR - via Denza 13
MERIDIANA RECORDING - via della Mengola 98
MOPS film - via degli Scipioni 237
N.C. - via Michele Mercati 29
NIS Film - via Rocca di Papa 8
PRESIDENT - via Ostriana 11
RIVERSINC - via Antonelli 33
RIZZOLI Film - via SS. Giovanni e Paolo
R.T.R. - via Barnaba Oriani 15
SINC-Cinematografica - via Bodio 10
Sincronizzazione Elettronica CALPINI - via Flaminia 495
Sonic Recording - Via Camozzi 1
Sound Work Shop - via S. Tommaso d'Acquino 65
STUDIO ECON - via A. Cesalpino 12
STUDIO VENUS - via Plotino 46
TELESINC Studio - Via Flaminia 160

Altri studi minori si celano sotto le più svariate ragioni sociali pur eseguendo l'attività di sincronizzazione e doppiaggio seppure in forma ridotta.

QUEL CHE SULLA TECNICA CINEMATOGRAFICA HANNO SCRITTO IERI

In favore o contro il cinema si sono versati isoliti fiumi d'inchiostro. Forse si sono scritte troppe cose. Se si considera che il cinema non ha ancora compiuto i novant'anni, la mole di scritti, di monografie e di saggi sulle sue teoriche e sui suoi autori risulta veramente spropositata.
Come contropartita, balza subito agli occhi quanto poco si sia invece detto sulla tecnica che concorre a far del cinema un elemento non astratto, ma vivo e vitale: la ripresa fotografica o sonora e le attività ad essa collaterali. Per questo motivo non è facile raccogliere saggi e articoli che affrontino diffusamente i problemi dei tecnici e della tecnica del passato, salvo alcuni problemi del montaggio (dal punto di vista squisitamente espressivo).
Proponiamo qui un'antologia di scritti che più ci sembrano pertinenti ai problemi attuali. Meraviglierà quanto essi siano, a volte, superati. Ma il cinema, arte o tecnica che sia, è un *gadget* moderno, e, come tale, retrocedendo di tre o quattro lustri, porta il lettore irrimediabilmente nella preistoria.

ANTOINE

Per di più, mi sembra anche che lo sforzo dei nostri migliori produttori si sia ridotto, per ora, al mestiere del fotografo. Si può dire, quasi, che la fotografia è divenuta la nemica del film. Si è finito per prendere il mezzo per il fine. Si dice, correntemente, che un film è bello perché la fotografia è di qualità superiore. All'origine, si capisce, il cinema non è stato che un perfezionamento fotografico; soltanto col tempo si è potuto chiarire che il soggetto era il fattore principale dell'interesse e del successo. Nessuno oserebbe lamentarsi dei perfezionamenti incessanti della tecnica, finché rendono decupla la efficacia dello strumento. Ma una serie di belle vedute non sono affatto un film. E ciò è talmente fuor di dubbio che l'uomo cui dobbiamo, in Francia, i più grandi progressi della ripresa delle immagini, Gaumont, non avendo mai compreso che il suo lavoro e il suo sacrificio sono sterili finché resta nella convinzione che scenario e interpreti sono elementi secondari, non ha prodotto che un repertorio banale, di cui la monotonia è divenuta insostenibile.
Dire che la fotografia francese è inferiore, sarebbe inesatto. E' vero, però, che da noi il trattamento della pellicola durante la stampa è ancora incredibilmente difettoso. Si sviluppa meccanicamente, si tratta l'insieme dei negativi con procedimenti uniformi, mentre ogni pezzo, invece, dovrebbe essere lavorato con cure particolari, come avveniva, del resto, da Gaumont. E fu questa una delle cause del suo successo.
In Francia non mancano né mezzi né competenza, ma il desiderio della perfezione. La fotografia è rimasta al mestiere; lo sforzo e il gusto individuali verso il meglio difettano.
Infine, a discapito della nostra deplorevole insistenza ad usare apparecchi

M. Verdone, *Avenir du cinéma*, in *Gli intellettuali e il cinema*, Bianco e Nero, Roma 1952.

vecchi di quindici anni, e ormai superati, la ragione della nostra inferiorità è, ancora, un'altra: noi facciamo delle buone fotografie, ma i nostri operatori sono degli operai, non degli uomini di cinema; i loro metodi di ripresa rimangono empirici, e questo è uno dei più grandi progressi che rimane tuttora da realizzare.
La ripresa di un film è divenuta — l'ho detto — una preoccupazione unicamente fotografica. L'obiettivo domina tutto. L'operatore e il suo apparecchio, che non sono che strumenti, come gli interperti o la scena, la cui coordinazione dovrebbe essere sottomessa a una concezione dirittrice, sono ancora gli elementi cui viene subordinato tutto il lavoro.

RUDOLF ARNHEIM

Le invenzioni tecniche della registrazione meccanica di immagini e di suoni possono essere utili all'umanità in due sensi diversi, a prescindere dalle loro importanti funzioni sociali. Possono servire per conservare fedelmente le creazioni della natura e dell'uomo, e questa applicazione di esse soddisfa a un antichissimo bisogno dell'umanità diventato molto forte specialmente nell'epoca delle scienze naturali, ossia dal Rinascimento in poi. D'altra parte esse possono aumentare i mezzi d'espressione dell'arte, in quanto offrono l'affascinante realismo della rappresentazione meccanicamente fedele e permettono un rapido variare degli ambienti e anche delle posizioni da cui il pubblico segue l'avvenimento.
Questi mezzi diventano sempre più adatti alle loro mansioni « documentarie » se all'immagine monocroma e piatta si aggiungono il colore, la plasticità e il suono e se, nel caso della radio, al suono si aggiungono le immagini. Ma circa l'applicazione artistica constatiamo che, per esempio, la registrazione meccanica dei colori naturali aumenta i mezzi d'espressione dell'immagine ma anche la dipendenza della rappresentazione dal soggetto naturale, il che limita ancora di più la libertà creatrice dell'artista. Dell'influenza distruttiva del suono sull'arte dell'immagine abbiamo parlato abbondantemente. Viceversa, l'aggiunta dell'immagine televisiva distrugge le capacità creative del suono senza immagine, nella radiocommedia.
Secondo che si parta dal punto di vista dell'arte o da quello della documentazione, si arriva dunque a giudicare diversamente l'utilità dei diversi mezzi di registrazione. Entro certi limiti la fedeltà meccanica agevola l'arte e l'arte rende più fedele la fedeltà. Oltre a ciò si provocano contrasti fra i due atteggiamenti. Un'epoca artisticamente più dotata della nostra avrebbe potuto salvare e sviluppare i nuovi mezzi artistici, senza venire ostacolata dal contemporaneo perfezionarsi della riproduzione meccanica, realizzato attraverso la registrazione di un numero sempre maggiore di elementi sensibili della realtà. Essa avrebbe potuto conservare il cinema muto accanto al film parlato, la radiocommedia accanto alla televisione. Purtroppo per arrivare a ciò sono insufficienti e i nostri impulsi e la nostra saggezza. Seguendo una teoria estetica nata già nell'antichità ma diventata fatale soltanto in un'epoca di poca sensibilità artistica, crediamo di aumentare l'arte perfezionando l'imitazione. Da ciò nasce una tendenza a moltiplicare sempre di più i mezzi rappresentativi — tendenza che non ha niente in comune con quella di produrre ricche e complesse manifestazioni d'arte, quali il teatro greco o la cattedrale medioevale! Il mezzo meccanico vince l'uomo creativo. Col cinema, l'arte

●

R. Arheim, *Film Sonoro = Teatro?*, Ed. dell'Ateneo, Roma 195.

visiva aveva cominciato ad arricchirsi in un modo sognato dall'umanità fin dal suo nascere. L'aggiunta della parola doveva distruggere questa evoluzione. Ma gli uomini non volevano crederci: volevano salvare quanto avevano conquistato, e non rinunciare al nuovo. Senonché nei mezzi stessi adottati agiscono, per così dire, forze più potenti della volontà umana: esse, molto rapidamente, fecero irrigidire l'immagine rendendola semplice serva del dialogo, e spingendo in questo modo lo spettacolo verso la forma più pura raggiungibile sotto le nuove condizioni: cioè verso il teatro. Queste forze causavano un regresso nella direzione di ciò che l'umanità già aveva conquistato, perché essa era ritornata dai nuovi mezzi a quelli primitivi.

BÉLA BALÁZS

La tecnica cinematografica prese forma agli inizi del secolo XX. E non a caso, ancora, ciò accadde nell'epoca in cui anche gli altri prodotti dello spirito cominciavano a entrare nel processo di produzione della grande industria. A quell'epoca videro infatti la luce le prime grandi case editrici, le società di concerti, i trusts giornalistici, il commercio dei quadri in grande stile. L'industrializzazione su vasta scala dei prodotti dello spirito non cominciò col cinema: il film si inserì soltanto in questa evoluzione generale.
Ben presto la nuova invenzione fu sfruttata per valorizzare industrialmente l'arte scenica. Con la macchina da presa era possibile sostituire alla produzione fisica diretta, alla produzione artigianale (se così si può dire) degli attori, un prodotto che, grazie alla fabbricazione meccanica e industriale, poteva essere moltiplicato all'infinito, e perciò venduto a prezzo assai conveniente. Il primo contratto importante in questo settore fu concluso fra la « Pathé-Frères » e la « Societé des Auteurs Dramatiques »: si stabilì di fotografare le « prime » teatrali e di diffonderle in tutto il mondo. A quel tempo, il cinema non era altro che uno spettacolo da fiera, una sbalorditiva serie di immagini in moto e uno strumento per riprodurre le rappresentazioni teatrali. Non era un'arte autonoma con leggi proprie. Eppure, per quanto non fosse che « teatro fotografato », cominciò a riprendere qualche scena che sarebbe stato possibile far vivere tra le quinte o rappresentare nei teatri all'aperto. La natura divenne il palcoscenico del cinema, e lo divenne con una incredibile rapidità. Fu così che sin dagli inizi, l'arte teatrale in senso stretto si arricchì attraverso il teatro fotografato di nuovi elementi spettacolari. Non solo, ma si giovò anche di temi e di azioni che discendevano unicamente dalla nuova possibilità di rappresentare e di organizzare « drammaticamente » gli avvenimenti naturali. Il teatro fotografico poté persino ricorrere a « trucchi » che il teatro vero e proprio non era in grado di riprodurre nella stessa forma.

JOHN BARRYMORE

I film sono il risultato di un lavoro collettivo perché nella maggior parte dei casi reclamano una fatica tanto vasta e tanto rapida che non può esser affidata ad un solo individuo. Può darsi che questo sia un danno, ma non ci lasciamo trascinare in una nuova controversia — il gusto, il

B. Balázs, *Storia delle Origini*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1957.
J. Barrymore, *Esperienze di un attore*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1957.

buon senso (quello che volete) del pubblico domanda un gettito continuo di nuovi film — nella quale io non ci tengo ad imbarcarmi. Ma se si rimprovera ai film di essere fatti da un numero troppo grande di autori e di essere creati durante riunioni che radunano gli sceneggiatori, il regista ed il produttore, cosicché il risultato finale è una confusione in cui nessuno ci si ritrova, la mia esperienza personale mi permette di smentire l'asserzione. Mai nel mondo dello spettacolo ho visto portare più ostinatazione nel lavoro, più precisione nello sforzo necessario e più rapidità nell'esecuzione del compito assegnato, che presso i cineasti rinomati di Hollywood. Tutto costa troppo in teatro di posa perché una persona cui sia stato affidato qualcosa nella realizzazione di un film si possa permettere di lasciare qualche lacuna nei suoi piani o d'avere un solo istante di dubbio sul modo di ottenere il risultato che si vuole.

MASSIMO BONTEMPELLI

5. (1929). — Cinque anni fa m'era avvenuto di scrivere sopra un giornale di Roma (il *Corriere Italiano*): « La ragione principale per la quale non esiste ancora, non può esistere ancora una grande poesia del film, è questa: che la cinematografia ha potuto essere professione prima d'aver tempo d'essere una passione. Se la cinematografia decadrà tanto da disgustare il pubblico, e che a fare dei film si guadagnerà poco o niente, e che l'inventore dei film correrà il rischio della fame, allora finalmente si potrà avere qualche gran poeta del cinematografo ».
Era esagerato, era impraticabile, era romantico; ma c'era molto di vero e quasi di profetico.
Anche, senza pensare a perché l'industria cinematografica è morta, anche a occuparsi solo del momento presente, cioè della benedetta Rinascita, debbono confessare che tutto l'insieme della cosa (in cui, intendiamoci, spero e confido fermamente) mi dà per il momento un senso di soffocazione. La Rinascita non è ancor nata, ma soffoca forse già. Di che cosa? Soffoca di milioni e di competenza.

GIOVANNI CALENDOLI

I modi dell'espressione e della comunicazione umana sono la parola, il gesto, il suono, la linea, la forma e il colore. L'invenzione dei mezzi tecnici dai quali il cinema trae la sua esistenza non ha accresciuto o trasformato i modi della espressione e della comunicazione umana. Ne ha semplicemente reso possibile un impiego diverso, lasciandoli da ogni punto di vista sostanzialmente immutati. Quindi l'affermazione, spesso ripetuta senza un'eccessiva consapevolezza del suo significato, che il cinema ha creato un nuovo modo di espressione non ha alcuna base. Il gesto è il gesto. Ed è soltanto il gesto, così sulla scena come sullo schermo. Che la macchina da presa possa avvicinare allo spettatore il particolare di un gesto e farne oggetto di spettacolo, mentre prima esso era destinato a rimanere invisibile, è un fatto che non riguarda l'essenza del gesto. Che il montaggio cinematografico abbia reso possibile la successione di imma-

M. Verdone, *Gli intellettuali e il cinema*, Bianco e Nero, Roma 1952.
G. Calendoli, *Cinema e Teatro*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1957.

gini e di scene non accostabili nelle forme di spettacolo tradizionali, è anch'esso un fatto che non riguarda l'essenza di quello svolgimento figurativo presente in ogni forma di spettacolo.
E perciò non esiste definizione più fallace nel suo esclusivismo di quella che indica il cinema come il « linguaggio delle immagini in movimento ». In misura maggiore o minore, con ritmo più o meno esasperato, ogni forma di spettacolo dalla danza al dramma, dalla pantomima al melodramma si risolve, da un certo punto di vista che è però parziale, in un linguaggio di immagini in movimento. La definizione non rileva un carattere specifico del cinema; ma semmai sottolinea in forma generica una sua possibilità più vasta di svolgimento figurativo rispetto alle altre forme di spettacolo.
La definizione del cinema come il linguaggio delle immagini in movimento fu formulata all'epoca del muto. La provocò la meraviglia del mezzo tecnico appena scoperto e la sua iniziale limitazione, che lo rendeva appunto muto. Ed ai capolavori del muto si riferiscono ancora preferibilmente quanti vorrebbero sostenere la natura figurativa dell'opera d'arte cinematografica. Ma, pur trascurando il fatto che tutti i film muti, tranne qualche rarissima eccezione, parlano attraverso le didascalie, si deve ricordare che in tutte le opere d'arte cinematografica, fin quando non interviene la invenzione della colonna sonora, un modo di espressione sempre impiegato in maniera larghissima è quello del gesto.
Ma, se il cinema non è il linguaggio delle immagini in movimento, quale aspetto lo distingue dalle altre forme di sptetacolo? Non certamente, come abbiamo visto, la presenza di un elemento essenziale che le altre forme dello spettacolo non contengano. La distinzione deve essere ricercata esclusivamente nella composizione che i diversi modi di espressione assumono nell'opera cinematografica e, sopratutto, nel rapporto che si instaura fra essi anche in relazione ai nuovi mezzi tecnici disponibili.
Ma, dalle altre forme dello spettacolo, il cinema si distingue sopratutto per le nuove possibilità di rapporto, che ha create nella composizione tradizionale dei diversi modi di espressione, proprio in relazione al complesso dei mezzi tecnici dei quali si serve.
Assunti dai mezzi tecnici propri del cinema, i modi di espressione umana, se pur sotto qualche aspetto subiscono non lievi limitazioni, sotto molti altri aspetti acquistano una nuova estensione. A tal proposito è fondamentale la possibilità che, attraverso la macchina da presa e la colonna sonora, il cinema ha di avvicinare e di allontanare all'infinito tutti gli elementi dello spettacolo, dalla parola al gesto. E non meno singolare e nuova appare l'altra possibilità, riservata esclusivamente al cinema, di imprimere allo svolgimento figurativo un ritmo straordinariamente serrato e vario.
Sullo schermo una espressione mimica può essere colta in un suo particolare trascurabile, un movimento può rivelarsi al rallentatore, un sospiro può essere smisuratamente ingigantito ed al tempo stesso un'intera folla di uomini può essere racchiusa in una sola immagine.
Ma deve rimanere sempre fermo il principio che questi caratteri distintivi non riguardano, né potrebbero riguardare l'essenza dello spettacolo. Essi sono strettamente collegati con la natura dei mezzi tecnici che il cinema impiega, distinguendosi perciò dalle altre forme dello spettacolo.
Questa conclusione può sembrare ristretta e deludente; ma essa scaturisce inevitabile dalla incontrovertibile premessa, già sufficientemente chiarita, che il cinema non nasce dalla scoperta di un nuovo modo di espressione e di comunicazione umana; ma appunto dalla scoperta di un mezzo tecnico o di un complesso di mezzi tecnici. Non si può mitizzare la scoperta di un mezzo tecnico e farne il movente di una verità estetica. Del resto proprio in tale direzione, solo apparentemente limitativa, lo spettacolo cinematografico dimostra tutta la novità della sua suggestione.

LUIGI CHIARINI

E' vero che il regista già con la sola scelta della persona dell'architetto ha compiuto un importante atto di ordine artistico, tale scelta facendo in previsione di quello che potrà dargli, appunto, quel determinato collaboratore; ma è anche vero che esso non è chiamato per progettare e costruire delle scene, ma per partecipare alla creazione di un film e che pertanto ne deve seguire lo sviluppo fin dal trattamento. Il film è narrazione per immagini e la scenografia è fattore assai importante dell'immagine: per questo motivo essa entra nel cuore stesso della narrazione e non ne può rimanere avulsa pena un vuoto formalismo che spezza l'unità drammatica del film. Lo scenografo deve essere, prima di tutto, prima anche che pittore o architetto, uomo di cinema e rendersi consapevole del suo apporto alla narrazione cinematografica e alle immagini che la costituiscono. Ché nelle sue scene non solo devono svolgersi delle azioni con particolari significati, ma queste azioni sono fotografate dalla macchina da presa e il valore della scenografia sarà, appunto, in quel risultato fotografico: unità a cui concorrono i vari elementi.

LORENZO FAVILLI

L'attività cinematografica si sviluppa attraverso tre successive fasi: la produzione, il noleggio e l'esercizio delle sale cinematografiche. Poiché queste fasi sono intimamente connesse tra loro e poiché la politica economica dello Stato, in considerazione appunto di ciò, le investe simultaneamente, ho preferito parlare di settore cinematografico anziché di industria cinematografica. L'industria cinematografica, infatti, in relazione all'art. 2195 C.C., avrebbe per oggetto soltanto una parte della complessa attività cinematografica, identificabile, solo grosso modo, con l'attività di produzione, poiché non tutta l'attività di produzione è attività industriale, né tutta l'attività di noleggio e di esercizio è attività non industriale. L'attività di produzione, infatti, comprende, tra l'altro, l'affitto dei teatri di posa e delle attrezzature, che sono tipiche attività di gestione patrimoniale; comprende ancora la saltuaria collaborazione di case di moda, di parrucchieri, antiquari, tappezzieri, ecc., ed anche queste attività, svolte in proprio ed occasionalmente, non sono attività industriali.
L'attività relativa al noleggio e all'esercizio, peraltro, comprende alcune minori attività industriali come, ad esempio, la stampa delle copie e delle testate.
L'intervento dello Stato nel settore cinematografico è stato sempre notevolissimo.
I motivi dichiarati che determinano questo intervento sono parecchi: necessità di difendere una industria giovane, prestigio nazionale, necessità di disporre di valuta pregiata e necessità di limitarne l'esodo, necessità di mantenere e di creare nuovi posti di lavoro, ecc.
Queste ragioni, però, hanno solo un limitato fondamento di verità. Le vere ragioni consistono nel fatto che il cinema costituisce uno strumento potentissimo di propaganda, talché, non prestandosi, in un paese non collettivista, ad un monopolio di stato, fatalmente accade che il governo tenti in vari modi di legarlo a sé; nonché nel fatto, non meno importante, che nel settore cinematografico sono investiti ingenti capitali e circola una

L. Chiarini, *L'arte dell'attore*, Bianco e Nero, Roma 1950.
L. Favilli, *Cinema e Stato*, Ed. Favilli, Roma 1951.

parte relativamente cospicua del reddito nazionale; questi fenomeni economici, ovviamente, non potevano essere trascurati dagli uomini di governo.

ANATOLIJ D. GOLOVNIA

Louis Lumière, l'inventore del cinematografo, riprendendo i suoi primi film (*Arrivo del treno alla stazione*, *Uscita degli operai dalla fabbrica*, ecc.) fu anche il primo operatore, il primo artista che scoprì la nuova arte del bianco e nero e del movimento: il cinema.
Da allora sono passati più di 50 anni e l'immagine in bianco e nero delle figure in movimento, arricchitasi del suono e del colore, è diventata la più progressiva, « la più importante » (Lenin) e « la più popolare » delle arti. Il cinema ha creato e crea opere che, per la profondità di idee e di concetti, per la loro importanza culturale ed artistica, eguagliano le migliori creazioni del genio artistico dell'umanità.
L'operatore cinematografico è entrato a far parte, con pieno diritto, della collettività artistica che crea il film in quanto l'artista che lavora alla elaborazione figurativa del film ne fissa, sulla pellicola, l'immagine.
Strumenti dell'operatore sono speciali attrezzature per la ripresa e per l'illuminazione; la pellicola cinematografica è il materiale sul quale viene fissata l'immagine: e il mezzo per ottenere tale immagine è la luce.
Oggetto dell'immagine sono gli attori, che interpretano le varie parti del film; le architetture ed il paesaggio in cui ha luogo l'azione, nonché ogni fenomeno visibile della realtà circostante.
Il tema ed il soggetto delle singole inquadrature è dato dal contenuto delle scene esposto nella sceneggiatura.
La qualità artistica del lavoro dell'operatore è determinata dalla composizione del quadro e dall'illuminazione.
La ripresa di un film d'arte, è un lavoro complesso e molteplice. Esso esige che l'operatore sia padrone della tecnica cinematografica generale, di quella della ripresa, e dell'arte dell'illuminazione e della composizione. Le idee del soggettista e del regista, il lavoro degli attori, dello scenografo, del musicista, costituiscono una opera d'arte, il film, fissandosi sulla pellicola che sarà poi proiettata nei cinematografi.
Per la sua struttura, il film come opera d'arte comprende elementi letterario-drammatici, scenici, musicali e figurativi. Ma, se i primi tre elementi si sono sviluppati avendo alle spalle una cultura plurisecolare, se essi hanno avuto, per così dire, dove imparare, da dove partire nelle loro ricerche di nuove forme espressive tipiche per il cinema, l'arte figurativa del film non ha potuto invece, a causa della complessità degli strumenti e dei metodi e a causa della sua nuova struttura tecnica, continuare direttamente l'arte della pittura, dell'incisione e nemmeno quella della fotografia.
Il carattere stesso di captazione e di riproduzione dell'immagine ha portato nei primi tempi a rimandare il lavoro dell'operatore come lontano dall'arte, come un lavoro strettamente tecnico. Soltanto il successivo evolvere dell'arte cinematografica ha dimostrato, che l'operatore non è soltanto un tecnico, e che fissare sulla pellicola ciò che è stato pensato dall'autore, organizzato e unificato compositivamente dal regista e recitato dall'attore, può essere opera soltanto di un artista: l'operatore. Soltanto l'immagine da lui ripresa può costituire quell'opera d'arte, che proiettata sullo schermo, sarà poi assimilata dallo spettatore. S'intende che gli ar-

⊙

A. Golovnia, *La luce nell'arte dell'operatore*, Bianco e Nero, Roma 1951.

tisti che cominciarono a creare i film compresero sin dai primi tempi che per l'arte cinematografica non basta una arida e protocollare fotografia dell'azione e che l'immagine sulla pellicola e sullo schermo deve corrispondere, per efficacia di effetti artistici, al contenuto delle scene.

La possibilità d'una simile immagine artistica era insita nella natura stessa del cinematografo, giacché la immagine cinematografica possiede le stesse possibilità di riprodurre la realtà delle altre arti figurative.

Nell'immagine cinematografica si riproducono la tonalità e il colore, la forma plastica degli oggetti, gli effetti di luce e lo spazio. Ma, oltre a ciò, il cinema riproduce anche il movimento, cosa che prima di esso nessuna delle arti figurative era in grado di fare.

La differenza fra il carattere figurativo del cinema e le arti propriamente figurative risiede nella tecnologia e nel materiale usato per fissare l'immagine.

Il processo della nascita dell'immagine cinematografica si svolge diversamente dai processi tradizionali delle altre arti figurative, per esempio della pittura.

Il pittore crea l'immagine stendendo i colori direttamente sulla tela o sulla carta, e fa ciò con le mani. L'operatore cinematografico dispone la luce e le ombre indirettamente, sull'oggetto, creando in tal modo la forma plastica, riproducendo la tonalità, il colore e lo spazio, che risultano sulla pellicola cinematografica attraverso un processo tecnico diverso.

Il pittore dispone gli oggetti o le figure che vuol ritrarre direttamente sulla tela. L'operatore invece dispone le figure e gli oggetti nello spazio reale e quindi ne fissa il risultato sulla pellicola.

Da quanto si è detto consegue, che la differenza essenziale consiste nella tecnica del processo creativo: nella pittura avevamo a che fare con una distribuzione diretta dei colori sulla tela; per ottenere l'immagine cinematografica, invece, si tratta di disporre le luci e le ombre mediante speciali apparecchi illuminanti sull'oggetto stesso.

L'arte figurativa del cinema origina da due fonti essenziali:

a) la cultura figurativa in genere, quale esisteva al momento della nascita del cinema;

b) una propria tecnica di creazione dell'immagine.

L'operatore, come ogni altro artista che riproduce su una superficie la realtà che lo circonda, ha a che fare con gli elementi fondamentali della natura: la forma, la luce, il tono (il colore), il materiale, lo spazio e il movimento in tale spazio.

K. Iuon dice:

« Tutto il dinamismo dei colori della vita, tutte le modificazioni caratteristiche degli oggetti nelle diverse condizioni di luce e di spazio, il movimento interiore ed esteriore dell'uomo, il suo stato psichico, così come i personaggi della storia e della vita e così via, tutto ciò s'esprime, in pittura, attraverso i cinque elementi suddetti ».

Certo, qui si tratta soltanto del lato tecnico della creazione dell'immagine, giacché l'opera d'arte è la realtà stessa filtrata attraverso il complicatissimo mondo interiore dell'artista e realizzata, come risultato della sua concreta attività creatrice, in un quadro, in una statua, in un dramma, in un film.

Se il quadro cinematografico si compone dei medesimi elementi di cui si compone un'opera pittorica, è perfettamente naturale che esso nasca secondo le stesse leggi per cui nasce ogni altra immagine che riproduce il mondo visibile su di una superficie.

Imparare a dipingere un'immagine con la luce vuol dire ricreare la forma e la materia dell'oggetto, la sua posizione nello spazio, il giuoco di chiaroscuro e l'avvicendarsi dei toni, sulla superficie dello schermo in modo da

ottenere una riproduzione il più possibile reale della natura (degli oggetti del mondo visibile).
Di conseguenza, è la luce e soltanto la luce distribuita sull'oggetto, che viene ripresa e opera sulla pellicola, ciò che crea l'immagine cinematografica.
La luce ricrea la forma plastica e spaziale degli oggetti sulla pellicola, ricrea la tonalità dei colori e la materia.
Certe condizioni di illuminazione dell'oggetto esprimono meglio la forma, la materia, lo spazio e la veridicità dei toni nell'immagine; altre esprimono tutto ciò meno efficacemente.
Il fondamento dell'immagine cinematografica (e, di conseguenza l'essenza del lavoro artistico dell'operatore) risiede nella concezione della luce come mezzo di rappresentazione artistica, nella concezione della composizione come metodo di organizzazione artistica del materiale figurativo del film.
Come nella vita, anche nell'arte la luce serve per vedere. La luce, per se stessa, non suscita emozioni autonome, non risolve le situazioni del soggetto. Il compito della « fotografia » cinematografica sta nel creare l'immagine.
La luce è un mezzo sorprendente per una costruzione veramente artistica dell'immagine cinematografica, sia tonale (acromatica), sia coloristica. Unitamente al contenuto che contribuiscono ad esprimere, gli effetti di luce creano la reale sostanza artistica del film.

VIRGILIO MARCHI

Per mezzo di una predilezione tonale il regista, l'architetto e il fotografo accusano la loro sensibilità di osservazione e fissano quello che nasce dagli stati d'animo prodotti dall'azione drammatica. La tonalità pittorica del qaudro è uno dei più efficienti mezzi onde questi stati d'animo si trasmettono al pubblico degli osservatori originando in esso la comunione spirituale col creatore del film.
Non bisogna credere che il valore dei toni e della tonalità generale sia dovuto esclusivamente alla pittura. Cinema è collaborazione. Tecnici e artisti si completano fra loro; le arti stesse concorrenti si aiutano, si comprendono, si compenetrano a vicenda. L'illuminazione concorre alla creazione del tono, anzi la tonalità pittorica assumerà il valore desiderato in quanto verrà illuminata in un determinato modo e con una determinata intensità. Poiché i colori hanno la proprietà di assorbire luce in maggiore o in minor grado, il tono può esser definito il grado di luce che una nota colorica ha la proprietà di assorbire. La tinteggiatura è quindi in funzione della luce; ed è vero anche l'opposto.
Ma cos'è, nella settima arte, che non sia in funzione della luce? Prima che il segnale del capo elettricista risuoni nel teatro la scena è uno spettacolo morto, gelido; un abbandono inesorabile per succedere alla violenza di azioni malamente troncate o sedate. La tinta delle pareti sembra un velo senza attrattiva di freschezza e di vita. La luce è la sorpresa che rigenera l'ambiente, lo solleva alla vibrazione di un febbrile operare. La luce è il miracolo.
Essendo la fotografia attività riproduttiva fondamentale inutile dire che ogni branca cinematografica tende a soddisfare alle sue leggi. Poiché la pellicola è impressionata da ciò che l'obbiettivo vede ed essendo l'ob-

○

V. Marchi, *La scenografia nel film*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1956.

biettivo personificato dall'operatore preme affermare la completa competenza del medesimo circa le attività concorrenti alla formazione del quadro scenico. E' erroneo l'isolamento dell'operatore dai rimanenti collaboratori; è pericoloso esporre il quadro al suo esclusivo giudizio ed arbitrio. Ciò è contro la predicata unità del risultato definitivo nei rispetti dell'ambiente e, comunque, dell'architettonico. L'operatore si trova nella medesima condizione dell'architetto. Insieme a questi deve realizzare la scena, ond'è che le nozioni sulla valorizzazione della plastica, sulla teoria delle ombre e dei colori, sulla prospettiva, sulla illuminazione devono essere comuni ad entrambi in una identità di vedute e in una concordanza di attuazione concertatamente affiatata con la regìa. Per inverso, all'architetto non debbono sfuggire i presupposti voluti dalle esigenze tecniche fotografiche e fotodinamiche.

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN

L'intrinseca natura del cinematografo sarà valutata rettamente solo quando noi ci metteremo per la via della piena utilizzazione delle sue nuove basi tecniche, non solo per fissare una forma teatrale già trovata, ma anche per invenire nuovi e qualche volta più espressivi e più profondi mezzi per trasmettere allo spettatore il pensiero dell'artista creatore. La possibilità di utilizzare il cinematografo solo come fotografia dello spettacolo teatrale esiste certamente sempre, e un tale uso della camera può anche avere qualche significato nel campo della cultura. Ma io ripeto ancora una volta che lo sviluppo del cinematografo, in quanto arte, non può in alcun modo identificarsi col trasferimento sullo schermo dello spettacolo teatrale con tutta la somma dei metodi particolari che lo condizionano.
La lotta contro la teatralità nel cinematografo non significa affatto negazione del teatro essa vuole semplicemente impostare con chiarezza e con fermezza la necessità di indagare diligentemente le antinomie che inevitabilmente si creano nel processo evolutivo del teatro e di trovare la soluzione di esse nel cinematografo basandosi sulle sue nuove possibilità tecniche.

GEORGES SADOUL

Il film è innanzi tutto un nastro flessibile e trasparente che riporta immagini fotografiche. Si potrà realizzare un film senza scenografi e costumisti e perfino senza attori, ma non si potrà mai realizzare un film senza fotografia dato che anche nel caso molto eccezionale di un disegno inciso direttamente sulla pellicola si richiederà l'intervento di un operatore per fotografarlo, e per poterla poi stampare in molte copie. Agli inizi del cinema l'operatore si comportava press'a poco come un fotografo dilettante montava la sua macchina su un treppiede e guardava nel mirino per determinare il campo, cioè la dimensione di uno spazio o di un paesaggio dove intendeva piazzare talvolta dei personaggi, regolava la distanza e il diaframma dell'obiettivo, sceglieva la luce migliore e cominciava a girare la manovella. Ma in sessant'anni il mestiere si è altamente specializzato.

V.I. Pudovchim, *Teatro e Cinematografo*, Roma 1957.
G. Gadone, *Manuale del Cinema*, Einaudi, Torino 1960.

Il capo operatore o direttore della fotografia svolge un ruolo di primaria importanza e nei grandi film è assistito da due o tre collaboratori.

Louis Page che è un ottimo direttore della fotografia così descrive l'essenza del suo lavoro: « Il capo operatore utilizza i proiettori come un pittore usa pennelli e colori, e la manovra di questi pennelli luminosi è tanto più attraente in quanto non esiste alcuna formula o alcun metodo preciso per regolare una illuminazione. Così la preparazione di una scena che sullo schermo durerà qualche secondo richiede talvolta ore di lavoro per cui il profano che assista ad una ripresa ha sempre l'impressione che "non si faccia niente" » (*Le cinéma par ceux qui le font*).

GIUSEPPE SALA

...accanto ai nomi dei registi,dei grandi interpreti, dei soggettisti più o meno famosi non si può omettere di collocare quelli degli scenografi, il cui contributo alla realizzazione di un film è molte volte prezioso.
Artisti spesso di primo piano, se è vero che il film è il risultato della collaborazione di più artisti a una visione fantastica unitariamente condotta dal suo autore, gli scenografi forse più che altri collaboratori godono di una certa autonomia nel rigoroso complesso dell'opera filmica. Le loro costruzioni vanno giudicate in base alla funzionalità cui rispondono ai fini del risultato che il regista vuol conseguire, ma vivono anche, in una certa misura, di vita propria e son chiare denunce, molte volte, di autonoma fantasia, di personale capacità, di gusto e di cultura.

MARIO VERDONE

In *Scala al paradiso* si esemplificava una tendenza del cinema britannico del dopoguerra, e rappresentata principalmente dai registi Powell e Pressburger: la utilizzazione di due motivi — uno reale ed uno fantastico — che si alternano nel medesimo film. In *Scala al paradiso* la realtà viene rappresentata in technicolor, l'ultraterreno torna in bianco e nero, e resta alla scena ideata dallo Junge ed ai costumi inventati o utilizzati dallo Heckroth il compito di mantenere il tono artificiale, con tenui legami che consentano un passaggio fluido dall'una stilizzazione all'altra. Ma *Scala al paradiso* enuncia anche un contrasto, o una indecisione, esistente in Powell e Pressburger più che in altri registi, tra naturalismo e fantasia. I loro film sono in prevalenza naturalistici (non realistici); poi subentra l'elemento artificiale, che in *Scala al paradiso* e *Narciso Nero* è ancora trattenuto, in *Red Shoes e Tales of Hoffmann* è impetuoso e folgorante. Ma questa vittoria, che è tutta espressionista, non si deve forse ad Hein Heckroth?

Senza l'intervento dell'architetto-scenografo creatore, questa vittoria non sarebbe stata raggiunta. Powell e Pressburger avrebbero ancora alternato origini naturalistiche ed azzardi espressionistici (come se vedremo nel bianconero *The Small Back Room*). I loro film non sarebbero pervenuti ad una « spazialità » poetica, ma rimasti in quel buon mestiere, in quella aurea mediocritas, che appartiene alla maggioranza dei registi artigiani. La persistenza del naturalismo li avrebbe costretti a questo risultato mi-

○

G. Sala, *La scenografia nel film*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1956.

nore, da cui prima dei loro migliori film a colori non si erano mai distaccati. Ma la regìa di Powell e Pressburger pare riscattarsi — seppure non sempre — in *Red Shoes* e in *Tales of Hoffmann.* Perché? Non si può pensare per il fatto che, forse, è stato Hein Heckroth ad arrivare là dove Powell e Pressburger da soli non avrebbero potuto? Ed ecco che il problema delle responsabilità si ripropone. Ecco come — conoscendo gli altri film di Powell e Pressburger — noi possiamo stabilire fin dove essi sono arrivati; e dove gli altri collaboratori. Se un passo più lungo è stato compiuto, esso non è dovuto che all'elemento nuovo dei loro ultimi film: alla scenografia di Hein Heckroth.

Sarebbe inesatto trarre da queste considerazioni un principio: che la statura dei collaboratori del film non è sempre, di necessità, inferiore a quella del regista?

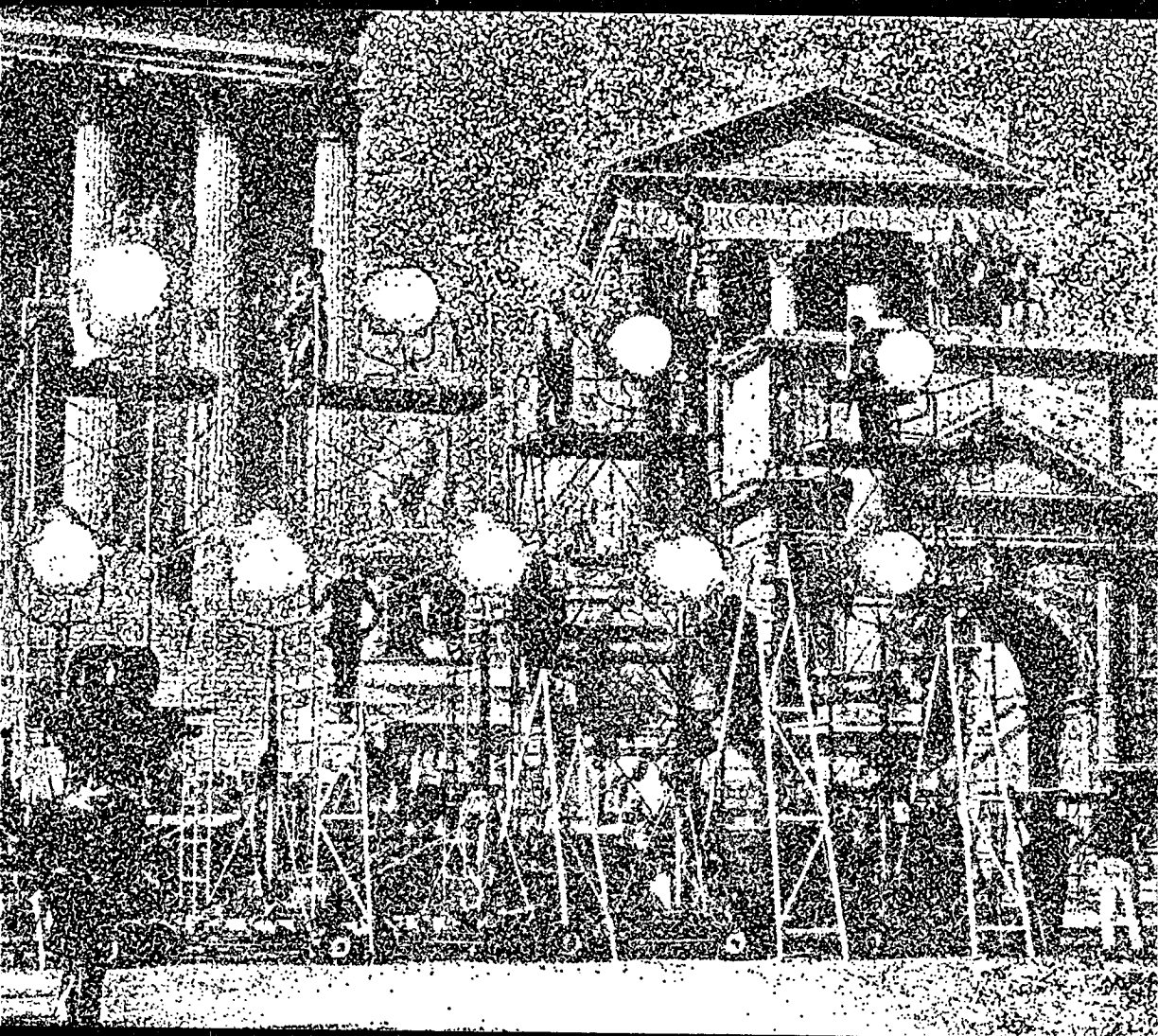
Come narra Jack Cardiff, l'operatore dei film a colori di Powell e Pressburger, durante la realizzazione di *Scala al paradiso* si faceva già allusione, per quanto in grande segretezza, al grandioso progetto di *Red Shoes*: Durante la lavorazione di *Scala al Paradiso* si parlava di *Scarpette Rosse* a mezza voce. Coloro che erano già ammiratori del « balletto » come forma d'arte, discutendo con noi profani il pro e il contro di questa nuova produzione, alzavano gli occhi al cielo con aria di commiserazione. Idea predominante era che i fortunati inclusi nel « cast » tecnico ed artistico di questo film avrebbero dovuto compenetrarsi nel vero spirito del balletto così che il cinema non lo profanasse più come nel passato. Debbo confessare che a quel tempo in materia di balletti ero piuttosto ignorante. Tanto io che gli altri prescelti per *Scarpette Rosse,* ricevemmo dei biglietti per l'Opera piuttosto frequentemente. Durante quell'anno frquentai regolarmente tal tipo di spettacolo e in breve tempo ne divenni entusiasta, anzi me ne innamorai addirittura. Per parecchie settimane, la mattina mi recai alla scuola di ballerine. Quelle stesse ragazze, che la sera prima mi erano parse incantevoli sulla scena nei loro « tutù » erano lì, sfinite dalla fatica, coperte di costumi da lavoro rappezzati e sdruciti, con un vecchio pullover sulle spalle ed un cencio qualunque legato sulla testa. Ma ciò che mi fece maggiormente impressione, fu la dignitosità di alcune di quelle fanciulle che dall'età di dieci anni studiavano danza. Esse amano il loro lavoro così entusiasticamente da resistere alle lunghe faticose ore di allenamento, alla esiguità della loro paga, alle rinuncie che la loro atre comporta. Chiunque le osservi da vicino si convince che esse non danzano che per amore della danza.

In quel tempo feci alcune prove in bianco e nero al rallentatore, scegliendo come soggetto qualcuna delle ballerine di Madame Volkova. Quando proiettammo le prove da me fatte, ci accorgemmo che potevamo usare, con discrezione, di alcuni trucchi: proiezione ritardata e accelerazioni e differenti angolazioni da impiegare nelle riprese. E' strano come alcuni semplici movimenti sembrino imperfetti alla normale velocità di 24 fotogrammi al secondo. Si rese così necessario accelerare o rallentare, a seconda dei casi, il ritmo della macchina da presa.

L'adattamento cinematografico di un balletto dovrebbe essere considerato un'arte del tutto particolare. E così pure la fotografia coreografica abbisogna di una tecnica completamente nuova.

La musica eloquente e brillante composta da Brian Easdale fu incisa nella esecuzione della Royal Philarmonic Orchestra, diretta da Sir Thomas Bechman, prima che noi iniziassimo il lavoro del film. Le scene di Hein Heckroth, non meno belle e suggestive della musica, furono fotografate in Technicolor e unite con la musica stessa. Era veramente appassionante vedere gradatamente il balletto prendere forma sul modello ideato con disegni. Tutti, artisti e tecnici, lavoravano con enorme interesse e spe-

cialmente gli elettricisti. Infatti, questo film ha rivelato l'importanza dell'addetto ai riflettori.
Un sistema d'illuminazione speciale è stato espressamente studiato e realizzato per questa produzione e sono occorsi dei mesi per costruire le lenti e montare, in tempo per le riprese, un super riflettore di 300 Ampers, raffreddato ad acqua e capace di emanare a 30 metri di distanza una luce di 400 metri candele. E' questa prodigiosa innovazione tecnica che ha concorso enormemente a rendere sullo schermo quella speciale atmosfera di palcoscenico per cui il balletto è ancor più fantasmagorico che non sulla scena.
Altra cosa che ci apparve del tutto singolare fu la maniera fantastica e irreale di truccarsi dei danzatori. Il primo giorno che Moira Shearer apparve negli stabilimenti con il trucco che essa usa nelle rappresentazioni in teatro, ci sembrò che fosse per lo schermo troppo stravagante. Ma la distanza della macchina da presa ne raddolcì e fuse gli effetti. Dopo pochi giorni ci eravamo così abituati a quel genere di trucco che, quando Moira Shearer ci apparve con il normale cerone cinematografico, ci sembrò quasi slavata.
Fu *Scarpette rosse* che consentì ad Hein Heckroth la grande affermazione nel campo cinematografico.

M. Verdone, *La scenografia nel film*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1956.

QUEL CHE SULLA TECNICA HANNO DETTO OGGI

Ci siamo preoccupati di raccogliere dalla viva voce di rappresentanti delle varie categorie cinematografiche alcune impressioni sullo stato della tecnica e dei tecnici in quanto della tecnica stessa protagonisti. Abbiamo voluto sopratutto scoprire le ragioni del disagio presente e i sintomi di questa crisi, che non si limita ai fattori produttivi o economici-finanziari, ma si presenta come una vera carenza organizzativa, di struttura ed etologica.
A questo proposito abbiamo creduto opportuno sintetizzare in tre punti principali (lavoro di équipe nel film, crisi della tecnica in se stessa, peso della tecnica in campo economico ed espressivo) le domande che potrebbero sorgere spontanee al profano investito per la prima volta da simili problemi.

Abbiamo pertanto cercato di avvicinare i seguenti:

M. Antonioni, M. Bolognini, E. Costanzi, C. Di Palma, G. Ianiro, A. Parolin, L. Scaccianoce, J. M. Straub, F. Zeffirelli, B. Bertolucci, R. Castellani, V. Cottafavi, D. Donati, M. Morigi, G. Pontecorvo, T. Secchi, E. Sensi, E. Serafin, F. Vancini, A. Bini, F. Cristaldi, P. De Santis, F. Fellini, A. Nannuzzi, G. Rotunno, V. Storaro, L. Visconti.

Abbiamo ricevuto risposte da:

M. Bolognini, P. De Santis, M. Morigi, G. Rotunno, E. Sensi, F. Vancini, E. Costanzi, C. Di Palma, A. Parolin, L. Scaccianoce, E. Serafin, V. Storaro, E. Crocizkj, G. Janiro, G. Pontecorvo, T. Secchi, J. M. Straub.

MAURO BOLOGNINI - regista

Nato a Pistoia il 28 giugno 1922. Laureato in architettura a Firenze, ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia. Assistente di Luigi Zampa per alcuni film, nel 1953 diresse il sui primo film: *Ci troviamo in galleria*. Seguirono altre opere fino al 1959 quando realizzò *La notte brava*. Nel 1960: tra gli altri, *Il bell'Antonio* (premio « Vela d'oro » al Festival di Lucarno) e *La giornata balorda*, che ne rivelarono una ormai notevole maturità espressiva e una cura meticolosa nell'ambientazione. Nel 1961 confermò le sue qualità con *La viaccia*, e nel 1962, con *Senilità* (premio per la migliore regia al Festival di San Sebastiano e « Diploma di merito » al Festival di Edimburgo). I lavori successivi, numerosi e decorosi, come *Madamigella di Maupin* (premio per la migliore regia al Festival di San Sebastiano 1966), gli meritarono altri riconoscimenti internazionali. Tra i suoi film più recenti il più felice è *Metello* (1969).

Non c'è dubbio che il lavoro pratico di un film nasce da un gruppo di persone, da un'équipe. Il risultato artistico del film invece non è mai dell'équipe, è di una persona sola. Sembra di dire l'opposto di quanto si è sostenuto finora, ma è la verità; ormai lo posso dire con esperienza. Prima di tutto il regista è l'autore del tempo di un film, che non ha niente a che vedere con tutto il lavoro tecnico, cioè il tempo cinematografico. Il regista è l'ultimo, proprio l'ultimo, che usa il materiale nato dalla ripresa lo distrugge, lo capovolge, lo cambio, lo impiega al contrario di quello che è stato pensato. Lo usa contro i primi accordi stessi. Lo usa, in ma-

niera a volte direi così polemica, contro lo sceneggiatore, contro lo scenografo. Infine soprattutto, mi sembra, che il lavoro di équipe produca solo del materiale, una raccolta di spezzoni, che serve in maniera completamente libera, al montaggio. Il prodotto dell'équipe è come un vocabolario, delle parole adatte a mettere poi insieme le frasi. Non è vero che si fanno le sceneggiature: si girano le sceneggiature. Parlo naturalmente di film di autore. Non credo esista un film d'autore che sia rispettoso del testo, ammenoché non sia il regista stessa l'autore di quello che ha scritto, e veramente tutto nasce da lui: soggetto, sceneggiatura, film. Allora in questo caso non esiste più nemmeno il lavoro di équipe. Ma parlando di un lavoro di équipe, cioè di uno sceneggiatore (diciamo di un autore del testo precedente al soggetto di un romanzo), e di tutti i collaboratori che partecipano nelle varie fasi precedenti, tutto questo lavoro alla fine arriva al regista. Ed esso viene usato dal regista in una maniera talmente libera, talmente insospettabile a volte che alla fine solo il regista ne è l'autore definitivo. Per cui il lavoro di équipe, non è che un passaggio, il risultato non appartiene più all'équipe.
Il costo di un film raggiunge ancora cifre elevate, probabilmente perché non è vero che sia cambiato qualcosa. Le immagini sono le stesse, la tecnica più o meno è la stessa. Non ci sono stati grandissimi cambiamenti negli ultimi anni. Intendo dire degli ultimissimi anni. Dagli inizi del cinema ad oggi, certo sì, un progresso è avverato. Ma non in questi ultimi trent'anni. Oggi lavoriamo con gli stessi mezzi con cui Hollywood ha iniziato trenta o quarant'anni fa. Oggi ci portiamo ancora dietro un voluminoso impianto tecnico, perché ancora le grandi scoperte, il grande passo non è stato compiuto. Sì, la pellicola è estremamente sensibile, avrebbe bisogno di meno mezzi. Ma in realtà non è ancora sensibile abbastanza. La tecnica è ancora molto pesante, perché non si possono raggiungere certi effetti senza certi mezzi. E' inutile credere di poter ottenere una certa notte, una certa notte « illuminata », senza avere un grande parco lampade. Non è concepibile. Se un regista ha pensato, o un operatore desidera fare una certa deformazione della realtà, una certa immagine che corrisponda a quello che è il film, occorrono grandi mezzi. Di conseguenza, la tecnica ancora oggi è un grande peso. Probabilmente siamo alla fine, siamo alla fine di questo grande peso perché le ultime scoperte scientifiche fanno prevedere che si butterà via prestissimo tutto, ottenendo risultati sicuramente molto più credibili e molto più artistici.
Per quello poi che riguarda il peso che ha la tecnica sulle scelte espressive d'autore, io non credo che l'autore sia condizionato dalla tecnica, così gravemente. Forse solo perché in genere gli autori la ignorano. Perfino gli operatori, che dovrebbero essere molto preparati in proposito, spesso i migliori, non lo sono. Sono gli artisti che giustamente cercano, intuiscono, e qualche volta anche sbagliano, proprio perché non hanno la preparazione tecnica e non raggiungono subito i risultati desiderati Come regista non mi sento mai soffocare da problemi tecnici, li ignoro completamente, non li conosco e fingo che non esistano. Anche se so che esistono.

ETTORE CATALUCCI - Industriale dello Sviluppo e Stampa

Nato a Roma nel 1893. Bambino, visse in ristrettezze finanziarie. La madre, vedova, non aveva grandi possibilità economiche. Disprezzato dai compagni, che notavano le sue scarpe rotte e i suoi vestiti sdruciti, Catalucci, a dodici anni abbandonò la scuola e si impiegò, quale apprendista, in uno stabilimento romano per arti grafiche. Ma il corporativismo di quell'industria lo fece licenziare, non appena egli ebbe imparate le prime tecniche di lavorazione al collodio.

Da questo momento la vita di Catalucci coincide con la storia della tecnica cinematografica italiana. Nel 1908 lo troviamo in qualità di sviluppatore dipendente nella Cines, la ditta del grande Barattolo. Tuttavia, il suo carattere inquieto e la passione per la fotografia pura, gli fa abbandonare questo lavoro redditizio per correre a Napoli, presso uno degli studi fotografici più famosi di Europa, lo studio Papi. Di qui passa a Lione, ancora in uno stabilimento per sviluppo e stampa di film di un certo Puscé. Questo torinese, incoraggiato dai fratelli Lumiére, aveva aperto un laboratorio per il trattamento delle pellicole fabbricate dai due celebri fratelli. Ma la guerra tra Francia e Prussia fa trasferire a Torino lo stabilimento, che prende il nome di Fotostampa. Presto il conflitto si estende anche all'Italia, e Catalucci vi partecipa in qualità di fotografo di guerra presso la sua divisione.
Nel 1919 Catalucci dirige la Elios, stabilimento di sviluppo e stampa, di proprietà del principe Giannetti, sita in via Albalonga, dove si trova oggi la Technochrome.
Certi rovesci bancari susseguenti all'avvento del fascismo, fanno fallire la Elios, che, negli ultimi tempi, aveva preso il nome di Fotocines. La riapertura dello stabilimento può avvenire grazie all'apporto di capitali ungheresi e con il proposito di sviluppare una speciale pellicola ortocromatica fabbricata appunto in Ungheria. Catalucci è ancora alla direzione del laboratorio. Ma anche questa volta la Fotocines ha un triste epilogo, e Catalucci tenta di creare coi propri mezzi un piccolo laboratorio, assieme alla sorella dalla quale la ditta prende nome: « A. Catalucci ». Il laboratorio lavora bene, la concorrenza non è troppa. Può assumere l'intero lavoro di stampa di una nuova società, che in seguito verrà trasformata in Istituto Luce.
Nemmeno questa volta la fortuna sorride completamente a Catalucci. Un'impennata di alcuni gerarchi, toglie il lavoro al piccolo industriale che non possiede la tessera del Partito. Certo delle sue competenze tecniche, Catalucci rifiuta ancora la tessera, e, dopo breve tempo, il LUCE è costretto a chiedere nuovamente la sua collaborazione. Ora la ditta « A. Catalucci » si è trasformata in « Perfecta », e occupa alcuni locali a via Carlo Fea. La « Perfecta » aumenta sempre più la sua fama di abilità e correttezza nel lavoro e i clienti aumentano. Per esigenze di spazio, si trasferisce così in una vecchia ghiacciaia, a via Campo Boario, col nuovo nome di S.P.E.S. dove risiede tutt'ora.

Non posso rispondere a certe domande sul cinema perché creerei intorno a me tale un malanimo che sarei quasi quasi costretto a chiudere lo stabilimento. Infatti se, dovessi dire la verità, tra il passato e il presente, non sò chi dei due avrebbe più ragione. Se era meglio, quando l'operatore era molto bravo e tecnicamente molto a posto e anche profondo dal punto di vista della tecnica fotografica. Non dimentichiamo che il cinematografo è fotografia in movimento. Una volta l'operatore si « incollava » la macchina da presa, con il cavalletto e gli chassis, già carichi, e se li portava a tracolla fin da quando partiva da casa, o dal laboratorio, o dallo stabilimento. Se li portava a fare, per esempio, gli esterni, senza aiuto da parte di alcuna persona. Oggi l'operatore non tocca mai la macchina da presa, neanche in teatro, e ha a disposizione sempre due o tre aiuti (a dire due o tre, non credo di esagerare) forse qualche volta anche quattro aiuti. Come posso ora parlare ed entrare in un simile argomento? Perché dovrei crearmi tanti nemici? Quello che ho detto mi sembra sia sufficiente. Per chiarire meglio la questione, voglio giungere a una conclusione molto semplice. Il risultato fotografico in programmazione non ha più valore in forma definitiva, poiché il pubblico, il grosso pubblico, quando va al cinematografo vuol vedere il soggetto, si vuol divertire. In un secondo tempo passa allo spettacolo, all'esame dei dettagli del film che sta osservando, in poche parole, comincia a osservare anche la fotografia. Ma la fotografia non ha più un valore importante per il frequentatore del cinematografo, no. Noi abbiamo visto certi film, dei capolavori, diretti da persone molto brave, da registi di valore internazionale. Se il soggetto interessantissimo, ha fatto presa molto sul pubblico, il film dal punto di vista fotografico era invece una porcheria. Eppure film simili sono andati a ruba. Che altro posso dire ancora? Oggi, fare una bellissima fotografia, è molto più semplice di una volta, in quanto il colore dal punto di vista tecnico si può dire sia più facile, e nella ripresa, e come risultato estetico. Con ciò intendo anche da parte dei laboratori di sviluppo e stampa, perché quando lavorano secondo la regola vera e propria, come viene suggerito dai fabbricanti di pellicola, il film esce bello senza tanti

studi o super competenze di colui che può essere un normale bravo fotografo. Questa è la verità, mi pare di aver detto tutto. Dal punto dell'abilità del laboratorio, sì, bisogna essere più competenti, più attenti nell'eseguire il lavoro necessario a tirar fuori una buona fotografia a colori. Ma anche qui l'aiuto maggiore per questi risultati è dato dalle apparecchiature necessarie a lavorare la pellicola a colori. Più di questo non posso dire. Però, vorrei ancora dire che l'abilità del singolo operatore oggi è soltanto nella totalità, nelle maggioranza dei casi, la grande sua abilità nell'inquadrare il soggetto, nell'inquadrare la scena, nella composizione di quel dato quadro, che qualche volta è meravigliosamente bello. Oggi si può dire che la pellicola a colori ha raggiunto quasi la stessa sensibilità della migliore pellicola che si adoperava una volta in bianco e nero. Non vedo dove ci sia più una limitazione a poter lavorare. E' logico che, se con il colore l'operatore sbaglia l'esposizione, non si può più rimediare, come si poteva rimediare invece una volta col bianco e nero. Questa è una verità. Perché quando si fa un'inquadratura in controluce, sbagliata è logico che non può riuscire. Non c'è più modo di poterla salvare. In compenso è più facile illuminare. Così io non vedo dove stia la impossibilità o la difficoltà di eliminare questi sbagli che sono enormi, sia dal punto di vista del regista sia dal punto di vista dell'operatore. A differenza del funzionamento dei laboratori di sviluppo e stampa di oggi cito un fatto semplicissimo che risale al 1918. Appena terminata la guerra mondiale, chi imperava qui in Italia era uno dei più grandi stabilimenti di sviluppo e stampa, la Fotostampa, col grande laboratorio a Torino e, con una succursale a Roma. Lo stabilimento di Roma, come d'altronde tutti i laboratori del settore, chiedeva pagamento anticipato prima ancora che fosse portato il negativo a sviluppare. I clienti dovevano firmare un contratto col quale scaricavano il laboratorio da tutte le responsabilità compreso la riuscita dello sviluppo. Spesso si incominciava a sviluppare il soggetto anche un mese dopo che erano terminate le riprese dell'intero soggetto. Mi sembra che questo fatto parli da se.

ELIO COSTANZI - Costumista di teatro e di cinema

Nato a Orvieto (Viterbo) il 3 aprile 1913. Inizia la carriera lavorando attivamente per il teatro e per tale attività è premiato con la « Maschera d'Argento » nel 1946 e nel 1948. Nel 1937-1938 collabora a molti cortometraggi e documentari. Il suo esordio nel lungometraggio avviene con un film di Genina, al quale fa seguito *Luciano Serra pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini. Tra i molti registi con cui ha lavorato ricordiamo: Marcel Cravenne per *Danse de la mort* (La prigioniera dell'isola, 1946), Alberto Lattuala, per *Anna* (1951), Gian Carlo Menotti, per *Medium* (1951), Giuseppe De Santis, per *Roma ore 11* (1951), Vittorio De Sica, per *La ciociara* (1960), *Boccaccio '70* (1961) e *Il Giudizio Universale* (1961), Dino Risi per *A porte chiuse* (1960), Carlo Lizzani, per *Il processo di Verona* (1962), Alberto Sordi, per *Fumo di Londra* (1966) e Roberto Rossellini, per *Il generale Della Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960) e per i film televisivi più recenti.

Il cinema, nella produzione mondiale, è ancora un lavoro di équipe. Infatti, ne abbiamo delle prove. Quasi tutto il cinema, anche il cinema considerato cinema d'arte, non solo il cinema industriale, è un lavoro di équipe, e l'équipe, il lavoro di équipe, si vede, risulta. Vediamo, ad esempio, il cinema inglese dove, anche nei film più recenti, la collaborazione della fotografia, la collaborazione della scenografia, hanno un'importanza abbastanza evidente. Ma in Italia, questo — tranne in alcuni casi, in pochissimi, rarissimi casi — sta un po' scomparendo. Anzi, credo, si può dire che l'ambizione del regista italiano sia quella di divenire lui stesso l'autore totale dell'opera. E ciò si rileva anche nella produzione dei film più commerciali specialmente nei film dell'ultima produzione italiana, che so-

no forse quanto di più squallido esista, sino al film pornografico. Anche in questa produzione il regista ha l'ambizione di voler fare da solo, di voler mettere tutto a posto da sé, tutto secondo un proprio orientamento. Perciò tende ad eliminare il professionista, il tecnico professionista, il tecnico che ha già una personalità, perché questo potrebbe intralciarlo nel suo scopo, potrebbe oscurare (o potrebbe danneggiare, si può dire secondo il suo concetto, secondo il suo punto di vista), la sua opera. Perciò ricorre a personaggi e ad elementi che eseguono, senza nessuna inventiva, senza nessun apporto e nessuna personalità, il suo volere. Questo incide anche nel senso « commerciale » del film. Cioè incide sul prezzo, sul costo del film. Perché non è detto, non è vero che il tecnico professionista costi di più del tecnico non professionista o del tecnico meno artista. Anzi, il più delle volte, se c'è una differenza di costo, come potrebbe essere nel compensco, la sua esperienza fa sì, che egli può far economizzare sulla produzione del film, sì. Purtroppo le colpe non sono solamente dei registi, degli autori o dei produttori. I tecnici hanno le loro colpe, perché effettivamente in tutti questi anni, e in Italia specialmente, non si è mai riusciti, non si è mai potuto arrivare a creare un'unione, anche sindacale che già sarebbe un fatto positivo. In questo modo si potrebbe dare un aspetto professionalmente più qualificato al tecnico. E purtroppo, nella mia lunga esperienza devo constatare (in oltre 35 anni di rapporti col mondo dello spettacolo parecchi dei quali dedicati al cinema) che si è tentato varie volte e non si è mai riusciti a creare qualche organismo che potesse, non dico proteggere, ma che potesse dare quella parvenza di professionismo, come accade negli altri Paesi. Questo è uno dei lati negativi che, dobbiamo ammettere, ci ha eliminato, ci ha tolto quella possibilità e quella autorità professionale che in altri Paesi esiste. Perché noi vediamo che anche nei Paesi con produzione molto più limitata della nostra, tutte le cose sono in regola. Cioè ognuno ha rispetto della personalità e delle necessità dei collaboratori tecnici per la realizzazione dell'opera. Naturalmente il più delle volte l'apporto artistico del tecnico è determinato dalla comunità di linguaggio che esiste tra regista e collaboratori. Ed è giusto che il regista si scelga un collaboratore che parli perlomeno la sua lingua, anche pensando all'opera cinematografica più moderna, più avanguardista. Naturalmente non è detto che il tecnico si possa improvvisare. Il tecnico ha delle precise esigenze professionali. Ha esigenze che non possono essere superate senza una vera e propria preparazione o almeno senza una base di esperienza che gli possa perlomeno consentire di far fronte alla richiesta dell'autore, che possa permettergli una risposta, che possa fargli dare un contributo che autorizzi il tecnico e non limitare l'autore ma gli dia la possibilità di realizzare il suo pensiero filtrandolo attraverso la sua esperienza, attraverso il suo sapere che è abbastanza valido, ed abbastanza importante. Spesso l'autore chiede proprio certe cose perché non sa cosa comporti la sua richiesta. Specialmente oggi, sul piano del cinema fantascientifico, del film d'avanguardia, e nel film italiano in particolare, abbiamo visto che si sono sperperati capitali per costruzioni, dove l'intelligenza e la esperienza avrebbero sostituito sopperito a buon mercato alla necessità. Io parlo dal punto di vista che mi compete, cioè per il settore della scenografia. Con la ricerca si sarebbe escogitato un artificio che, come tutta l'arte sarebbe un inganno, ma avrebbe sostituito la costruzione con effetto, e avrebbe dato lo stesso risultato. Questo l'ho già sperimentato in moltissimi casi, soprattutto con Rossellini. Con lui in alcuni film si sono rappresentati, si sono svolte alcune scene in ambienti nei quali la costruzione sarebbe costata un patrimonio, sostituendola con l'intelligenza del trucco. Il cinema è trucco, come il teatro è trucco, è sempre

stato; lo spettacolo è trucco. Nel cinema realista, finisce l'arte, non c'è più, non è nemmeno divertente farlo.

Io trovo che, mentre la cinematografia mondiale segue lo sviluppo di tutte le altre arti ed è contemporanea all'evoluzione di tutte le altre espressioni d'arte, in Italia purtroppo tutto questo non esiste, non si avverte nemmeno, tranne in qualche caso. Dobbiamo ritornare sempre ai soliti nomi, non so, a Fellini, o a persone del genere, ad Antonioni. Altrimenti non si avverte in nessun settore questa simultaneità e aderenza con le altre arti figurative. E' molto difficile dare una spiegazione della situazione di crisi che investe i tecnici cinematografici. Bisognerebbe analizzare, come adesso stiamo facendo, tutte le strutture del cinema e anche dello spettacolo in genere. Ma uno dei fattori essenziali, basilari, della crisi, da cui ha origine tutto, è proprio il fatto che essa dipende dalla mancanza totale, del nostro Paese, di una seria tradizione professionale. Anche se ha avuto anni di lunga esperienza anni di splendore, il cinema italiano si può dire è uno dei precursori, l'Italia è uno dei Paesi dove il cinema è nato. Ciò malgrado, non si è continuata la tradizione professionale, come negli altri Paesi è avvenuto.

Uno dei problemi attuali è soprattutto quello dell'enorme quantità di tecnici « provvisori » che hanno invaso il settore della produzione cinematografica, ai quali non ha corrisposto un'adeguata mole di lavoro nella produzione. Mentre la produzione tende a diminuire, il numero dei tecnici continua ad aumentare: senza nessuna selezione, senza nessuna possibilità di controllo.

ENRICO CROCHIŽKI - (Noleggiatore di materiale elettrico del cinema italiano)

Giunge in Italia dopo la guerra e svolge nel cinema le più disparate mansioni prima di essere assistente operatore di Ludovico Pavoni. In seguito, in società con Giulio Pontecorvo e Giulio Petroni, da vita alla sua prima società di noleggio di materiale elettrico. Fonda una nuova società con Sansone e, in seguito, con Pietro Salvatori. E' stato direttore delle società di produzione Sancro, A.T.C. e lo è attualmente della E.C.E.

La ragione per la quale il budget destinato alla tecnica è stato relativamente ridotto rispetto a quindici anni fa, o dieci anni fa, è questa: si è affermato il divismo in Italia. Il divismo comporta che un produttore, quando deve produrre un film, non può finanziarlo se non ha dei divi. I divi possono essere per lo più degli attori, ma in qualche caso i divi sono anche i registi e in parte anche certi sceneggiatori. Allora si è creata una situazione particolare, dato che i divi (attori, registi, o qualche sceneggiatore), si sono resi conto che i film si finanziano perché ci sono loro, e a mano a mano hanno aumentato le loro pretese fino al punto che il 50, il 60, il 70, l'80 per cento del budget va a loro. Il produttore a sua volta da imprenditore-padrone si è trasformato in cameriere dei divi. La sua funzione non è che quella di trovare i soldi per dare a questi signori la possibilità di far « decollare » il film. Di conseguenza quando si fanno dei preventivi, è d'importanza capitale il costo dei divi Tutte le altre cose diventano senza importanza, fino al punto che un produttore si può anche dimenticare che serve una macchina da presa per fare un film, che serve un operatore, che serve addirittura la pellicola. E' talmente preso dalla corsa ad accaparrarsi i divi per poter finanziare il film, che si scorda delle cose tecniche per poterlo vedere poi proiettato. In più, i divi chiedono pagamento in contanti; le cose tecniche, dato che c'è una certa concorrenza, si riesce ad ottenere a credito, firmando cambiali. Le cambiali se il film va bene si pagano, se il film non va bene il produttore alza le mani, chiude la Casa di produzione e sparisce dalla circolazione.

Oppure apre un'altra Casa, sotto un altro nome. Nel '55 '60, fino al '62, il budget normale per i mezzi tecnici era del 7 per cento. In seguito si è andato riducendo, è arrivato a quote impensabili; è arrivato certe volte a meno dell'1 per cento del preventivo del film. In America, in Francia, in Inghilterra, dove la tecnica è molto curata, quella proporzione del 7 per cento o 8 per cento è sempre rimasta invariata. E' vero che anche in America, c'è il divismo, anzi il divismo originariamente è nato in America però nello stesso in America, o nei Paesi anglosassoni in genere, c'è grande rispetto per i risultati tecnici. Essendoci grande rispetto per i risultati tecnici, tutti (dal regista, al sonoro, alla fotografia, ai lavoratori) fanno del loro meglio. Hanno un premio Oscar per la tecnica. Ogni anno sono premiati i tecnici per i risultati tecnici. Anche se pure in questi paesi i divi portano via una proporzionata parte dei preventivi e di conseguenza anche in America l'industria sta sull'orlo del fallimento, come nel resto del mondo, là almeno sono riusciti (sia perché hanno delle Associazioni più organizzate, sia perché c'è un maggior rispetto per il pubblico) a mantenere un certo livello tecnico. Se il pubblico vede per esempio che un film è doppiato, reclama. Non va a vedere i film doppiati, vuole che i film siano girati in presa diretta, perché dà loro fastidio il movimento della bocca che non corrisponde alla parola. Vogliono una fotografia che non sia sfocata, un immagine che non « balli ». Da noi col neorealismom nato dalla guerra è invalso l'uso di adoperare mezzi di fortuna per girare e questa usanza è rimasta. I tecnici a mano a mano hanno perso il prestigio e il minimo potere che avevano, e produttori ed organizzatori pensano che per fare i film si potrebbe teoricamente farne a meno.

Il disprezzo per la tecnica è spesso frutto dell'egocentrismo dei registi, i quali sono convinti che i film vengano creati da loro, che tuttte le cose, sia i mezzi, sia i tecnici siano di scarsa importanza. Pensano di essere geni, i creatori, e alcuni di loro arrivano quasi all'assurdo di pensare che, una sua volta sul set, qualsiasi cosa essi facciano nascano sempre grandi opere d'arte. Non si preoccupano del fatto che, poi, il pubblico andando al cinema si infastidisce perché l'immagine è sfocata, o perché « balla », gli offusca la vista e così via.

Io non direi che il cinema italiano abbia un grande successo. Il cinema italiano principalmente funziona in Italia, ha successo se si afferma in gran parte d'Italia. Per un certo tipo di film di imitazione, di ambiente, ci sono certi mercati tradizionali, i paesi sottosviluppati, che comprano questi film. Là i lati tecnici hanno scarsa importanza. Per esempio, il mercato inglese o il mercato americano non è mai stato conquistato dai nostri film. 1 su 100, si possono contare sulle dita delle mani. Negli ultimi 20 anni veramente vi fu un certo successo, ma anche quello fu un successo limitatissimo. E una delle ragioni, a parte i motivi storici, evolutivi e di cultura, vanno anche ricercati nelle deficenze tecniche che hanno nuociuto alla diffusione del film italiano in certi mercati, dove la produzione dal punto di vista tecnico professionale è molto buona, come in America, in Inghilterra e anche in Francia.

I tecnici italiani, a cominciare dagli ingegneri del suono, dai fonici, l'hanno accettato questa violenza fatta loro per la semplice ragione che le leggi in Italia non si rispettano. C'è una legge che dice che bisogna girare i film in presa diretta, l'80 per cento in teatro in presa diretta. E nessuno dopo la guerra ha mai osservato questa legge. Addirittura si è arrivati all'assurdo, molte volte di girare film nei quali il fonico non era neanche presente (dopo lo si pagava perché mettesse la firma). Con questo sistema, l'importanza del sonoro nei film è sparita completamente. Al massimo si fa una colonna guida, che spesso non si riesce neanche a sentire quando si deve procedere al doppiaggio. Gli operatori dall'altro canto, poiché non c'è il Sindacato degli operatori, e non c'è un albo pro-

fessionale tecnico con specifiche qualifiche, sòno affidati all'avventura. Chiunque può teoricamente fare l'operatore, dato che i produttori, e anche i registi, hanno scarso rispetto della tecnica. Spesso gente improvvisata viene chiamata a fare il cinema e vi rimane. C'è inflazione di operatori sul mercato, e, naturalmente, concorrenza nei prezzi e così via. Questo ha fatto sì che un po' alla volta gli operatori hanno perso completamente il prestigio e, il potere di dire la loro, e vengono sempre ingaggiati col ricatto: o accetti i mezzi che ti diamo, altrimenti prendiamo un altro.

Io penso che gli operatori non hanno possibilità di scelta. Devono, o accettare le condizioni dettate dal mercato, o cambiar mestiere — e quindi non vale nemmeno la pena prepararsi, e darsi una cultura tecnica. Un tempo, gli operatori facevano un certo tirocinio. Cominciavano a fare per tanti anni l'aiuto operatore, poi l'operatore di macchina e così via. Dopo 10, 15 anni arrivavano a fare il capo operatore, il direttore di fotografia. Oggi vediamo spesso qualcuno che fa un film come assistente e, se trova un direttore di produzione o un produttore che lo fa debuttare come operatore, senza alcuna preparazione, né teorica, né pratica, diventa operatore.

Un'altra ragione della decadenza dell'operatore è il fatto che fino a quando i film venivano girati in bianco e nero, gli operatori più preparati erano quelli che lavoravano di più e avevano voce in capitolo. Perché con il bianco e nero dovevano creare un'atmosfera, che riuscivano a creare soltanto avendo mezzi e tempo a disposizione. Con l'avvento del colore è diventato molto più facile fare l'operatore. C'era all'inizio un po' di mistero, e tutti avevano un po' di paura del colore. Chissà cosa bisognerà fare per fare il colore? — Superato questo periodo di incertezza, si è visto che il colore lo può girare chiunque, che è facile. Creare un'atmosfera con il colore no ma, fino adesso pochi ci hanno provato, e questo è già considerato un risultato buono. Ho visto qualche settimana fa a Hollywood un signore che costruisce filtri e sta studiando un sistema per poter variare i colori, i contrasti nel fotogramma stesso, scena per scena, per poter arrivare a creare l'atmosfera desiderata. Ma è una cosa appena agli inizi. Ora si presenta un altro pericolo per gli operatori, come già il colore ha fatto un grande danno permettendo l'invasione di decine di elementi non preparati divenuti operatori.

Io ho vistto un film a Hollywood che si chiama *Zoppas*, girato con video tape, a colori, stampato dalla Technicolor, dove il risultato è già buono. Hanno già fatto altri due film così, e se il sistema si diffonde, l'operatore rischia di sparire completamente, perché con il videotape basta un'illuminazione normale, pochissima e piatta. Allora un qualsiasi assistente della regia potrà mettere le luci. Gli basterà solo un buon operatore di macchina per i movimenti. Siccome il videotape dà anche la possibilità di vedere immediatamente il risultato, si può cancellare e rifare subito qualsiasi scena sbagliata: cose da dilettanti. E questo pericolo già si profila all'orizzonte. E' questione al massimo di un anno o due.
Anche in Italia, già Antonioni sta studiando di riprendere elettronicamente. C'è ancora il problema delle telecamere un po' ingombranti e costose. Ma ormai compaiono macchine più leggere, più piccole, meno costose. E il destino degli operatori è, più o meno, segnato.

PASQUALE DE SANTIS - Direttore di fotografia

Nato a Fondi (Latina) il 24 aprile 1927. Ha frequentato, diplomandosi nel 1949, il Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1950 ha iniziato la carriera come assistente di Pietro Portalupi per poi passare, come operatore alla macchina, con i più prestigiosi direttori di fotografia del cinema italiano. Collaboratore di Gianni Di Venenzo per molti film come: *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, *Salvatore Giuliano*

(1962) e *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi e *8 1/2* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965) di Federico Fellini. Esordì, come direttore di fotografia, nel 1965 con *Il momento della verità* di F. Rosi in collaborazione con Ajace Parolin e Gianni Di Venanzo. Raggiunse fama internazionale con *Romeo e Giulietta* (1968) di Franco Zeffirelli, che gli valse, nel 1969, l'« Academy Award » (l'Oscar) e il « Nastro d'Argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per la migliore fotografia a colori, e con i recenti *La caduta degli dei* (1969) e *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti, *Uomini contro* (1970) e *Enrico Mattei* (1972) di F. Rosi.

Il prodotto cinematografico ha oggi più che mai come caratteristica il lavoro di équipe. Il contributo tecnico, nel mio caso specifico, nasce soprattutto dalla collaborazione e dalla stima che esiste tra me e gli elementi della mia troupe. Porto come esempio uno dei miei ultimi film, *Enrico Mattei* di Francesco Rosi: un film che poteva nascere solo dalla stretta collaborazione fra il regista, me ad una piccola troupe composta di un'operatore di macchina, due assistenti, un capo elettricista ed un capo macchinista; non avendo la possibilità di ottenere mezzi tecnici al seguito, poiché costretti a continui e rapidi spostamenti in giro per il mondo, dovevo risolvere tutto sul posto, usufruendo della sola luce ambientale, senza possibilità di gruppi elettrogeni, servendoci solo di due macchine Arriflex.
Posso dire però che, nonostante gli sforzi e i problemi, ora sono soddisfatto dell'esperienza vissuta con il *Mattei*, perché forse con molti mezzi non avrei avuto la collaborazione e non avrei raggiunto la qualità fotografica ottenuta.
Riferendomi alla mia personale esperienza, non sono d'accordo sull'essere elevato il costo per l'attuazione tecnica di un film. Pur avendo fatto film di un certo livello, ho sempre sentito la necessità di contenere il costo dei mezzi tecnici, anche perché, forse per la mia natura, questo fatto mi stimola a ottenere una certa dose di estrosità e di coraggio nella immagine.
Penso che oggi la tecnica non abbia alcun peso sulle scelte espressive dell'autore. Sempre per esperienze che mi riguardano, gli autori coi quali ho collaborato, mai sono stati condizionati dalla tecnica nelle loro scelte espressive, poiché penso che oggi la tecnica sia sopraffatta dalla sensibilità.

CARLO DI PALMA - Direttore di fotografia

Nato a Roma il 17 aprile 1925. Esordì giovanissimo. Durante la guerra è collaboratore di Renato Castellani, Luchino Visconti e Roberto Rossellini. Il suo primo film come direttore di fotografia è *Ivan, il figlio del diavolo bianco* di Guido Brignone, nel 1954. Del 1960 il suo primo lavoro importante, *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, seguito nel 1961, da *L'assassino* di Elio Petri e *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo e, nel 1963, da *Omicron* di Ugo Gregoretti. E' nel colore che C. Di Palma mette in luce le sue grandi qualità e specialmente con Michelangelo Antonioni in *Deserto rosso* (1964) e con Mario Monicelli in *L'armata Brancaleone* (1966), che gli valsero il « Nastro d'Argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per la migliore fotografia a colori nel 1965 e nel 1967. Recentemente ha collaborato a quasi tutti i film interpretati da Monica Vitti. Tra questi, da ricordare *La ragazza con la pistola* (1968) di Mario Monicelli e *La pacifista* (1971) di Miklós Jancsó.

Durante le prime esperienze fatte da quando ho cominciato questo lavoro come capo operatore, durante tutte le centinaia di documentari che ho girato, l'équipe era composta da me, da un regista e da uno della produzione: quindi facevo tutto io. Portavo la macchina da presa, caricavo e scaricavo gli chassis, mi facevo anche i provini durante la notte, quando non lavoravamo. Quindi, se questo vuol dire lavoro di équipe, secondo me, l'équipe c'è, esiste, in quanto questo mi sembra sia lavoro di équipe. Anche il mio regista mi aiutava a portare il cavalletto della macchina da

presa e così un ragazzo della produzione. Quindi questo è già una équipe, piccola équipe, ma esiste. Secondo me, se un'equipe è piccola, si controlla di più. Quindi il lavoro diventa più immediato, più istintivo, ragionato in partenza sul soggetto, dopo di che si va, non dico allo sbaraglio; ci si affida all'inventiva che può avere il regista e che comunica all'operatore. Qualche volta viceversa, anche l'operatore può dare un consiglio sulle immagini che fanno parte del discorso del film. E quindi tutto diventa più concreto, si realizza con meno fatica, con più bellezza. Dico bellezza perché è immediato quello che si realizza; lo vedo già realizzato anche se passano settimane prima di controllarlo in proiezione. Questo è quello che io penso dell'équipe. Un tempo si facevano i film con pochissima gente. Sono passati molti anni e oggi l'industria del cinema è diventata più grossa, gli interessi sono aumentati e quindi l'équipe è diventata più grande. Questo lavoro, che prima era ridotto a tre o quattro persone, oggi si fa con trenta, con quaranta e in scala più grande E' diventato più faticoso, secondo me, per quello che riguarda proprio il regista e anche l'operatore. E' diventato più faticoso solo per il controllo che si deve avere su tante persone da guidare. Però con questo non voglio dire che l'équipe non serva. In seguito forse non servirà più, ma io credo anzi che aumenterà che, l'équipe dovrà aumentare ancora, anche perché non è giusto che i lavoratori siano messi fuori solo perché il regista ha bisogno di essere tranquillo. Così l'operatore. Io ho bisogno dei miei assistenti, ho bisogno dei miei macchinisti, ha bisogno di tutta l'équipe. Soltanto cerco di scegliere un'équipe che mi distragga il meno possibile, che sia confacente a certe esigenze tecniche.

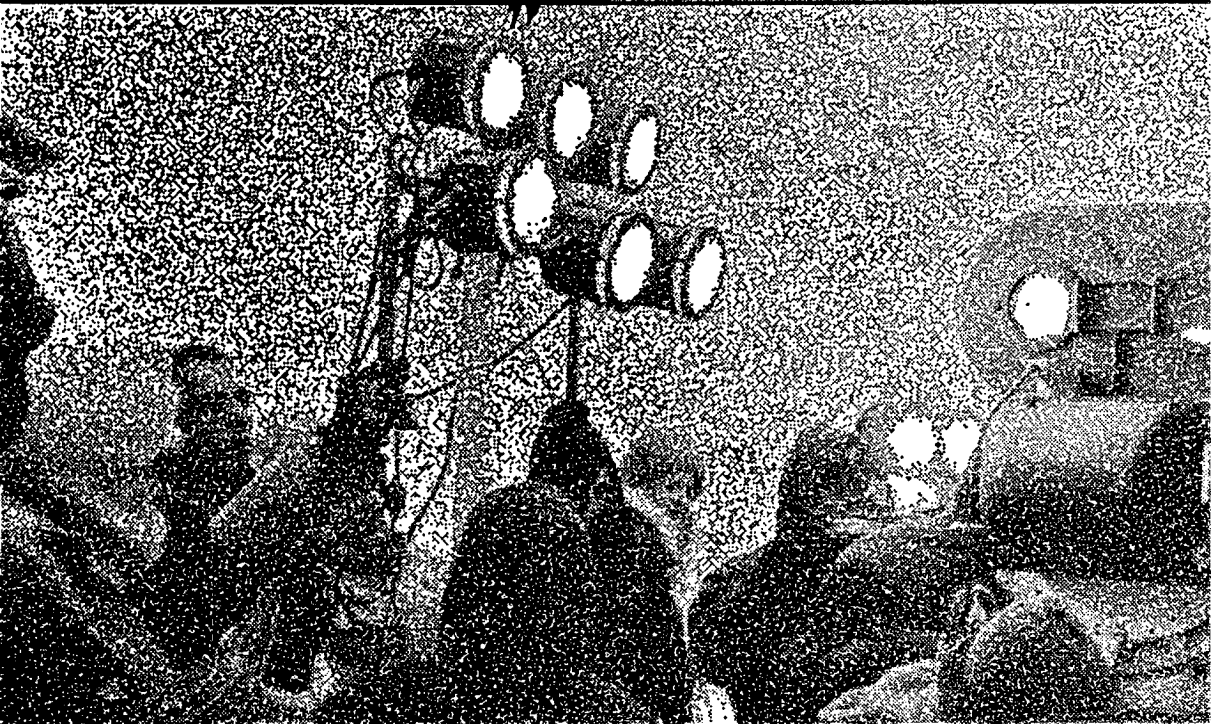
Un film realizzato da una piccola équipe di tre persone, con una macchina da presa piccola, portatile è un tipo di film in economia ed è chiaro che lo si deve fare in quel modo. Invece se si deve fare un film dove l'impegno formale fotografico è maggiore, esso ha bisogno di certi mezzi tecnici che vanno più in là di una piccola macchina, come può essere una 16 mm., o un'Arriflex (e qui si torna al discorso di prima — più persone, costi maggiorati). Secondo me non è vero che non sia mutato il tipo di immagine offerta al pubblico oggi. Perché oggi si vedono dei film formalmente molto belli, che molti anni fa non si vedevano. Non perché non eravamo capaci di farli, ma perché non avevamo proprio i soldi per farli. Questo non vuol dire che il cinema debba essere fatto con i mezzi tecnici più grossi, con l'équipe più grandiosa, e quindi spendere tanto denaro per raggiungere un effetto tecnico formalmente bello, ma costoso. Io sono d'accordo nel fare piccoli film, di lasciare più messaggi al popolo, alla gente, alla massa, spendendo pochissimo. Perché solo così si possono fare discorsi alla massa. Certamente il cinema industriale comporta i mezzi tecnici che costano di più. In molti anni il budget è mutato, altre volte è rimasto quello che era. Io, sono stato proprio l'allievo di Gianni Di Venanzo, il mio grande maestro, cui devo tutto quello che so fare. Allora, (lavoravamo sempre insieme, proprio un lavoro di équipe), Gianni ed io cercavamo di diminuire sempre più il costo del parco lampade, ossia di usare meno luce. Quali mezzi moderni potevano darci questa possibilità, dare a lui soprattutto, la possibilità di lavorare con meno luce? Bisognava eliminare i proiettori. Le prime pinze con photo-flood, sono state usate da Gianni Di Venanzo. Io ne ho fatto un tesoro per me stesso. Dopo di che, quando ho cominciato ad essere il direttore della fotografia, ho continuato a lavorare con quei piccoli mezzi, non usando mai più, da allora (e sono dodici anni a tutt'oggi), non ho più usato bruti, diecimila e cinquemila, ma soltanto lampade al quarzo, photo-flood. Quindi tutto questo significa minor costo, meno operai (e questo mi dispiace purtroppo) però è il mio modo di lavorare. Solo con questi tipo di lampade riesco a plasmare la luce. Non riesco a lavorare con tanti proiettori enormi, quando

si devono illuminare certe zone. Non sono capace, non so direzionarli preferisco una piccola lampada, metterla vicino all'oggetto, al soggetto che devo illuminare, così la forza diventa la stessa. Secondo me, sono uno di quelli che per quanto si riferisce al budget destinato alla produzione tecnica del film, fa in modo che sia meno pesante. Che nulla sia mutato nell'immagine offerta al pubblico, non sono d'accordo, perché le immagini sono mutate, e come! Siamo diventati tutti più bravi. Gli operatori sono più bravi di moltissimi anni fa. Non perché gli altri fossero meno bravi, ma perché avevano mezzi tecnici inferiori a quelli che usiamo noi oggi.

Con la tecnica, noi tecnici siamo meno avanzati di quello che l'autore di oggi esige. Direi, quasi mai siamo alla stessa altezza, quasi mai riusciamo a dare il massimo che l'autore richiede. Questo è dovuto alla manchevolezza nostra, non dell'intelletto, ma proprio tecnicamente non siamo ancora preparati. O probabilmente i mezzi tecnici non sono adeguati a quello che esige l'autore. Quindi su una grande ricerca di prove, di provini, ognuno di noi fa dei discorsi con l'autore per cercare di venire a un compromesso, perché quasi mai riusciamo a rendere l'espressione esatta di quello che l'autore esige. Parlo delle mie esperienze, soprattutto nel colore. Con Antonioni, per esempio, durante *Deserto rosso,* abbiamo avuto circa sei sette mesi di ricerche fra di noi, provini a 8 mm., tentativi di trucchi fatti con tutti i mezzi, anche i più elementari, i più primitivi. Per tentare un'invenzione nuova su quello che è l'immagine. E' inevitabile infatti il contenuto, o politico o espressivo. Però solo attraverso l'immagine si possono dare certi stati d'animo che in quel momento l'autore vuol creare. Quindi i tentativi fatti in *Deserto rosso* sono stati per me, credo, una partenza. Dovevamo fare una cosa, poi alla fine ne abbiamo fatta un'altra, perché scaturiva l'idea giorno per giorno. E l'esperienza che ho fatto con *Deserto rosso* la trovo una delle più belle della mia vita e della mia carriera. Credo di essere riuscito, attraverso quello che l'autore voleva, a dare un significato al film. Per la prima volta si è parlato di linguaggio di immagini. Tutto il mondo ha parlato di *Deserto rosso,* per ciò che riguarda il discorso relativo allo stato d'animo interiore espresso con il colore. Una ricerca di tipo psicologico, di introspezione psicologica nel personaggio, tramite il colore. Questo è quello che è stato detto e probabilmente era quello che volevamo fare, e quello che soprattutto Antonioni voleva fare. Io credo, spero, di essere riuscito a dare il massimo che la tecnica di quel momento mi dava la possibilità di offrire.

Oggi non siamo all'altezza, non siamo pronti perché i mezzi tecnici che abbiamo non danno ancora la sicurezza, che si dovrebbe avere al momento che uno scrittore, un autore scrive un copione. Quindi, quando uno scrive decide di quale tipo devono essere le immagini. Quando invece si vanno a realizzare, non sono mai lo stesso che si è pensato. Questo io sono pronto a dirlo, non mi vergogno a dirlo. Perché l'autore è più importante di un tecnico. Molti registi sanno, anche quando scrivono soggetti, che potranno realizzare in immagini certe loro pagine scritte. Alcuni altri, non per colpa loro, non sanno come realizzare tecnicamente certe cose, e qui entriamo noi tecnici ad aiutare chi non sa, e a chi sa, per poter dire: « forse questa cosa è irrealizzabile ». Non dire immediatamente: « Sì, questo si può fare; no, questo non si può fare ». Perché, secondo me, anche allontanandoci un po' dalla tecnica e dai mezzi tecnici, che sono quelli che ci possono dare solo questo.

Alcune volte bisogna tentare, e dimenticare un po' che cosa è la tecnica e usare più l'istinto, utilizzare più il senso creativo. Questo è vero, per esempio, sempre per citare Antonioni, perché sto per fare un film con lui. Noi, proprio per esigenze tecniche, dobbiamo girare in un modo nuovo, e questa è un'idea che ho avuto io, insieme con Antonioni, leggendo

Due
« si gira »
di Deserto Rosso

il suo copione che è pieno di effetti fotografici, di immagini trasfigurate. Trasfigurare una realtà è abbastanza difficile nel cinema. Mentre prima nel bianco e nero, era tutto trasfigurato in quanto bianco e nero, oggi nel colore la trasfigurazione della realtà è molto più difficile. Stiamo perciò tentando di usare nuovi mezzi tecnici, le telecamere. La telecamera cosa ci da, quale possibilità ci offre? Innanzi tutto di trasfigurare la realtà ci da almeno trenta o quaranta possibilità, togliendo colori, passando dal giorno alla notte, potendo vedere direttamente sul video cosa uno sta facendo, come ha orientato la luce, se quell'immagine è quella che noi volevamo. L'immagine la vediamo direttamente e quindi non possa più una settimana, due o tre giorni prima di vedere quello che uno ha fatto. Prima si procedeva per tentativi questo oggi si può eliminare. Quello che sai fare, lo vedi direttamente; quello che puoi realizzare lo vedi direttamente. Questo, secondo me è il mezzo nuovo del futuro. Dovremmo adeguarci a questa nuova tecnica, che costerà molto di più. Purtroppo costerà di più perché i signori che hanno inventato le telecamere — e quindi tutti i mezzi che dovranno e dovremo usare per far funzionare queste telecamere (banco di regia, ecc. ecc, non sto lì a dirvi tutte le cose che serviranno, tre o quattro pullmann) — costano l'ira di Dio. Un pullmann completo di regia costa 500 milioni, comprese le telecamere circa un miliardo. A quanto dovranno affittarli al giorno questi mezzi tecnici? Tanti soldi. Ma per raggiungere certi effetti che l'autore esige, purtroppo bisogna usare questo tipo di mezzi. E' chiaro che fra qualche anno, anche questo tipo di mezzi sarà a bassissimo costo. Ma i primi che li useranno dovranno spendere molti soldi. Però speriamo che la cosa si risolva non facendo spendere troppo ai produttori.

GIOVANNI IANIRO - industriale costruttore di materiale elettrico per il cinematografo

Nato a Scerni (Chieti), il 23 agosto 1921, ebbe una giovinezza difficile e fu per ciò costretto a destreggiarsi nelle più disparate attività.
Lo troviamo così disegnatore meccanico, presso l'Areonautica Umbra, distillatore di acquavite, costruttore di accendisigari ricavati da bossoli di cartucce da fucile.
Il suo primo contatto col cinema è durante la produzione del film *Fabiola*. Allora, dietro consiglio di un noto capo elettricista, Biagetti, affronta la costruzione di accessori per apparecchi illuminanti creando i primi « braccetti snodati » tanto utili nella ripresa.
Dagli accessori agli apparecchi veri e propri, il passo è breve, Ianiro fabbrica i proiettori per la Mole-Richardson e, finalmente, crea una produzione propria a carattere internazionale. Oggi lo stabilimento del quale egli è anche direttore, conta circa 300 operai, e rappresenta l'unico concorrente europeo alla produzione Anglo-Americana di apparecchi illuminatori per cinema e televisione, che così è oggi passata al secondo posto sui mercati d'Europa.

Il lavoro di equipe in Italia non è tenuto molto in considerazione perché effettivamente da noi non si sono mai utilizzati i tecnici veri; si sono utilizzate delle persone che, piuttosto che versate nella tecnica, hanno avuto l'« estro » cinematografico. I veri tecnici d'altro canto, non sono stati abili per certi aspetti, gli altri invece lo sono stati per tanti altri riguardi, ma non per la tecnica.
Ora, cosa avverrà in futuro? E' questo che oggi si chiedono i tecnici. Io credo che nel futuro si andrà avanti come si è andati per il passato, a meno che non si cambi totalmente sistema di ripresa e non si abbia più bisogno di certi tecnici. Ma in fondo non credo nemmeno a questo. Credo non si possa verificare che i tecnici non siano più necessari. Perché qualsiasi forma di ripresa che si decida di adottare avremo sempre bisogno dei tecnici, magari di specializzazione diversa dall'attuale. Forse l'estro del regista potrà essere sufficiente da solo a fare il film e gli altri diventeranno tecnici di secondo ordine. Potrà sparire la figura del direttore di fotografia. Però, riguardo al numero di tecnici per la ripresa, esso

aumenterà certamente. Io penso che serviranno ancora i tecnici, e in numero superiore a quello attuale, qualsiasi sistema di ripresa nel futuro sia escogitato. Perché la ripresa e la riproduzione dell'immagine è sempre in espansione, ne occorre sempre in maggior mole.
Oggi abbiamo una minor attività del film grandiosi, nei film di grosso spettacolo. Abbiamo invece sempre una maggior mole di attività in altri campi. Noi lo vediamo attraverso la nostra produzione, grazie alla quale continuamente allacciamo nuovi tipi di clienti, grosse Case Editrici, industrie, compratori, i più impensati, che veramente non avremmo mai immaginato di avere come clienti. Questo sta a dimostrare che l'immagine si diffonde sempre più: c'è lo spettacolo e il film didattico.
Quanto al lavoro di équipe si dovrebbero fare due discorsi separati. C'è il sistema economico italiano, e c'è quello internazionale. Naturalmente quando parlo di internazionale, parlo sempre di nazioni evolute, di nazioni dove effettivamente il cinema e la TV si fanno da vari anni in modo serio, dove si lavora in modo razionale e pianificato. In questi paesi, che ho citato, si fa veramente un lavoro di équipe. Si fa un lavoro nel quale il tecnico partecipa, il tecnico sa sempre quello che deve fare in anticipo. Per quanto mi riguarda, so che il capo elettricista, in questi paesi, si programma il lavoro sulla carta, cosa che qui da noi non abbiamo mai visto. Sistema sulla carta le luci, così come devono essere sistemate il giorno successivo, fra due, o tre giorni. Come potrebbe programmare queste luci, la disposizione di queste luci, se non avesse partecipato a delle riunioni insieme a gli altri tecnici, o non tecnici, della ripresa? Non potrebbe conoscere anticipatamente tutto ciò che serve sapere. Avrà quindi partecipato ad un colloquio con il regista, con lo scenografo, col direttore di produzione. D'altra parte questa è una cosa anche economicamente valida. Che cosa si fa in Italia al proposito? Sì, se ne parla. Il capo elettricista sta lì, forse sulla soglia della porta, probabilmente per caso, all'oscuro di tutto. Effettivamente questo sistema non va.
Qui stiamo parlando di cinematografia, ma se dovessimo parlare di tetelevisione, la cosa sarebbe ancora più grave. Potrei ancor più confermare la validità del tempo nel campo di équipe. E' enorme questo contributo, se in seno all'équipe.

Io non ho la possibilità di sapere quanto costi un film dal punto di vista tecnico. Ma quel che so, cioè da alcuni elementi, mi consta si usi oggi una minor quantità di personale, che per il passato, o personale meno qualificato, e di conseguenza meno costoso. Macchine da presa leggere, che prima si usavano molto meno, oggi si usano di più: per citarne una, l'Arriflex. So che un tempo se ne faceva un uso limitato. Oggi, credo che almeno il 90% dei metri di pellicola sono girati con l'Arri. Poi, per quanto riguarda il parco lampade e tutte le altre attrezzature, si usano molto meno di quanto si usavano precedentemente. E ad un prezzo di noleggio enormemente inferiore. In sostanza cioè c'è stato un calo enorme.
Io sono sicuro di poter affermare che oggi abbiamo un costo « metro pellicola » da punto di vista tecnico, enormemente inferiore che per il passato.

Se poi questo può essere assorbito dalla voce tecnica, ma in modo diverso, in modo non appropriato... beh, questo non lo so!

Noi, produttori di materiale per illuminazione, che forniamo tutte queste apparecchiature tecniche, facciamo più tipi e più apparecchiature del passato. Abbiamo più investimenti di quanto ne avevamo nel passato. Abbiamo più personale, abbiamo di conseguenza più locali, più spese generali, e facciamo meno fatturato: enormemente meno. Si pensi che in ditta abbiamo cento proiettori da 10 mila che sono inattivi. Non solo! Abbiamo dei « bruti » che lavorano solo qualche volta, sì e no, qualche diecina di giorni.
Personalmente credo che il discorso più esatto sia questo, come ho già

detto prima, che, per metro pellicola, è enormente diminuito il costo della tecnica. E mi meraviglia che ancora oggi si possa asserire, o qualcuno possa asserire, che se l'immagine è rimasta quella, ancora il costo della tecnica sia uguale.
No, la tecnica costa molto meno!

MARIO MORIGI - Tecnico cinematografico del suono e costruttore di impianti sonori

Nato a Roma il 10 luglio 1922. Frequenta i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, diplomandosi nel 1941. Dopo la parentesi bellica, è assistente dell'ing. Robecchi e dell'ing. Luciano Welich. Nella sua lunga attività, dal 1947, ha alternato le attività di fonico per la presa diretta a quella di fonico di missaggio, e doppiaggio. Ha allestito, anche, alcuni importanti stabilimenti di sincronizzazione. Come fonico per la presa diretta, lavora per *Ulisse* (1953) di Mario Camerini, al quale seguirono molti altri film italiani e statunitensi. Come fonico di missaggio e doppiaggio, ha lavorato tra gli altri con Harold Rosson, Steno, Romolo Marcellini, Alberto Lattuada, Ettore Scola, Florestano Vancini, Marcello Fondato, Elio Petri, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini.

Per me nel cinema non esiste il lavoro di équipe, perché la maggioranza di coloro che vi partecipano fa il cinema solo per salvaguardare i propri interessi personali e non conosce il cinema a fondo. Il cinema è solo un mezzo come un altro per guadagnare, e il 90% lo considera solo un mezzo per guadagnare di più. Questa per me è la ragione di quanto succede oggi. Tutto è consequenziale al fatto che si è in effetti perduta la fiducia nel lavoro. Per tante ragioni, forse anche al di fuori del cinema stesso. Non sono dunque d'accordo sul fatto che il cinema sia un lavoro d'équipe. Io direi piuttosto il contrario.
Quanto poi alla tecnica, se per usare i mezzi tecnici si usassero tecnici veri, anche i film darebbero risultati migliori. Dico questo per esperienza personale, ma non è che questo succeda solo nel mio campo specifico. Anche certi produttori non sanno cosa significhi essere produttore. Altri invece lo sanno. Sanno dare a un tipo di lavoro il suo giusto valore. Io ho avuto brutte esperienze in questo senso.

Potrei citare il caso di film cui ho partecipato, del costo di qualche miliardo, e fatti con pochi mezzi tecnici. Di film fatti con poche centinaia di milioni, fatti con pochi mezzi tecnici, e che hanno avuto grande successo. Non so perché i mezzi tecnici debbano essere condannati solo per questo. Altri film magari hanno speso miliardi per i mezzi tecnici e non hanno avuto il successo che meritavano: vedi, secondo il mio punto di vista *Waterloo.* Ora il successo non va attribuito solo alla presenza o meno dei mezzi tecnici.

Per avere delle responsabilità bisogna prima credere nel lavoro. Sapere che cosa è un tecnico: sapere cosa è il cinema. Poi, conoscendo il cinema, indirizzarsi a quel settore che più interessa, e là si deve lavorare ed imparare, sacrificarsi; perché il cinema è lavoro di sacrificio specie come oggi è impostato. Questo è il mio punto di vista.

Poi, se si vuole unire il cinema a certi altri principi, penso non ci si riuscirà mai. Alla base di tutto c'è anche il sacrificio. Non è detto che sia giusto il sacrificio, ma a questo punto ci sono delle cose al di sopra di noi. Non saprei proprio cosa consigliare. Forse il cinema dovrebbe diventare cinema di stato. E qui andiamo a toccare un tasto delicato! In caso contrario il cinema morirà prima di quanto si prevede.

A parte queste considerazioni e in ogni caso è indispensabile una maggiore preparazione dei tecnici. Se i capitali impiegati lo fossero in modo appropriato anche per i mezzi tecnici, si verrebbero a creare anche quadri tecnici. Invece sembra che questi capitali vadano dispersi per altre vie.

Da quando faccio il cinema, pochi registi italiani — non faccio i nomi, perché è antipatico — chiedono al tecnico come funziona il lavoro, mentre, per ciò che mi riguarda, ho lavorato con molte troupes straniere.
Gli autori stranieri giudicano dopo, ma durante la lavorazione chiedono sempre consiglio al tecnico.

AJACE PAROLIN - Direttore di fotografia

Nato a Cagliari il 28 marzo 1920. La sua riuscita formazione professionale è dovuta in gran parte ad una costante e proficua attività pratica svolta per anni alla scuola di operatori qualificati come Otello Martelli e specialmente Leonida Barboni del quale è stato collaboratore diretto in qualità di operatore alla macchina in numerosi film, spesso di valore, tra i quali si possono ricordare di Renato Castellani: *I sogni nel cassetto* (1957) e di Pietro Germi: *Il ferroviere* (1956) e *L'uomo di paglia* (1958). Esordì come direttore di fotografia con il film di Alfredo Giannetti: *Giorno per giorno disperatamente* (1961) dimostrando ottime qualità tecniche. Successivamente ha partecipato a produzioni altamente qualificate come il film di Valerio Zurlini: *Seduto alla sua destra* (1968) ed il film di Pietro Germi: *Sedotta e abbandonata* (1964), *Signori & Signore* (1965), *L'immorale* (1967), *Serafino* (1968),*Le castagne sono buone* (1970) e *Alfredo, Alfredo* (1971).

Per me il lavoro di équipe nel cinema esiste sempre, perché il cinema è proprio soltanto una collaborazione tra la regia, la scenografia e l'operatore Tutto è in funzione di un'équipe. Per me non esiste nella maniera assoluta la possibilità di un solo autore, salvo che non si tratti di film di tipo documentario. Allora deve essere tutto improvvisato. Il cinema è fatto esclusivamente di collaborazione, non è possibile sostenere il contrario. Ci potranno essere registi meno esigenti di altri, ma nel complesso quasi tutti i registi necessitano della collaborazione, e la collaborazione è data sempre dai tecnici, che possono essere l'operatore, lo scenografo, il montatore. Ognuno di essi ha una funzione precisa nel film, e per me è importante che ci sia questa collaborazione. Sì, si insinua che il budget dei tecnici sia molto elevato. I mezzi tecnici sono un giusto che abbia un costo di noleggio così elevato. Una Mitchell che costa venti milioni, non può essere affittata a meno di trenta mila lire al giorno: per il suo deterioramento, per eventuali incidenti essa invecchia facilmente. Quanto poi a quello che è il budget del tecnico, per me è giusto sia così perché è in rapporto al lavoro effettivamente compiuto. Se si calcola infatti che un tecnico può fare un film in un certo livello che può durare dodici-tredici settimane — non sò se in un anno potrà fare più di uno o di due film l'anno e quando si siano fatti due film il relativo guadagno va diviso in dodici mesi, così il mensile diventa, non dico come quello di un impiegato di banca, ma quasi. Perciò non è elevato come si dice. Per avere un'idea di come stiano le cose si prenda ad esempio un tecnico che guadagna duecentocinquamila lire alla settimana, o trecentomila. Sembra un'enorme cifra. Ma quando vai a stringere, e la dividi per tutte le ore di lavoro effettivo, si riduce a poco. Perché un tecnico non è legato soltanto alle otto ore di lavoro. Egli deve seguire il film, che deve seguirne l'uscita, deve partecipare a tutte le discussioni iniziali e ancora ad altre, quando il film è finito. Io mi sono trovato in condizioni di partire da Torino per venire a Roma a seguire dei film. Non sò se sia giusto, forse è sciocco, però ho voluto essere presente quando hanno stampato le prime copie. Vale a dire ciò ha significato trattenersi due giorni a Roma e sospendere momentaneamente il lavoro a Torino. Per questo non mi ha pagato nessuno. Perciò il tempo perduto è andato a incidere sulle cifre prese settimanalmente. Non parlo solo dell'operatore, ma parlo pure di un macchinista, che percepisce centomila lire alla setti-

mana — che è una paga elevata — in rapporto al lavoro, ossia alle ore di lavoro o alle giornate di lavoro. Distribuita però in un anno per le giornate effettivamente fatte è una paga equivalente a quella di un operaio qualunque.

Perciò non è vero che esistano certi rapporti. L'unica cosa che vorrei far notare, siccome si dice che il divismo è cessato, vorrei dimostrare che non è vero per niente. Perché si fanno certi film soltanto perché ci sono certi attori, Sordi, Manfredi, Tognazzi. Tutta quesa gente, praticamente impone il prodotto al noleggio, che dice: se c'è Tizio noi facciamo il film. E quando si va a stringere chi si mangia la maggiore spesa del film? Se la mangia l'attore. E, sempre per l'attore sei costretto a fare il film in sette settimane invece che in undici, come sarebbe necessario. Perché gli attori hanno tanti impegni e sono sempre loro a dettare legge. Perciò per me esiste sempre il divismo, o perché lo impone l'esercente o per altri motivi che non sò. Si dice che il divismo è subordinato al pubblico perché il pubblico accetta certi attori? Perché se per caso un attore ha fatto il film di successo in precedenza, allora si insiste sempre con quell'attore. Per me, comunque si dica, penso che chi assorbe la maggior spesa del film è l'attore. Tutti gli altri costi mi sembrano siano più che normali. Facendo delle cifre, per esempio, in contrasto con coloro che dicono che non c'è più il divismo, si può dimostrare che l'assorbimento di un attore, in un film alle volte raggiunge il 50%. Io ho fatto un film di recente dove l'attore ha percepito 450 milioni. Il film è costato 900 milioni. L'attore si è mangiato il 50% del budget complessivo. E questo è un esempio che vale per tutti i film che si fanno in Italia. Salvo quei pochissimi film che si fanno in cooperativa. In questo caso il costo del tecnico può essere esagerato. Perché in un film di 50 milioni, dare quattrocentomila lire alla settimana a un operatore mi sembra esagerato. Però torno a ripetere che, mentre il tecnico è importante, e fa economizzare su quello che può essere il costo di lavorazione del film, perché con la sua speditezza, con le sue capacità raggiunge risultati positivi, diminuendo i tempi di lavoro, un attore invece fa le sue sette ore di lavoro e se ne va, infischiandosi di tutto.

Per me la tecnica è a disposizione dell'autore al 100%. Naturalmente quando non si vuole soddisfare a dei capricci. Se un regista chiede di girare dentro una stazione di notte, vedendo i treni, non sò, con tutta la pensilina in campo e il passaggio dei treni di sfondo, se un operatore non può illuminare il tutto è inutile pretendere certe cose. In questo caso bisogna possedere il materiale necessario che, in linea di massima, oggi, con i mezzi tecnici più moderni, esiste. Grazie alla maggior sensibilità delle pellicole, agli adattamenti di pellicole per passo ridotto, portate a 35, pellicole che sono ad alta sensibilità, e inoltre per la maggiore illuminazione delle strade, una volta molto più bassa, si può venire incontro al massimo alle esigenze dell'autore. Per me, la tecnica non intralcia mai il lavoro del regista. Salvo che non si chiedano le cose più assurde. Se si deve girare a S. Pietro di notte — si può pure farlo. Ma è logico non si raggiungerà il risultato che si può avere in una bella commedia. Si otterrà un'atmosfera da film giallo, con strutture che si intravvedono appena, appena. In caso contrario si dovrà illuminare. E queste sono le richieste di autori pretensiosi. Perciò io sono certo che la tecnica è solo a disposizione dell'autore che tutti aiutano al massimo. In un film giallo, un film commedia, in un film rivista; qualunque effetto oggi può essere raggiunto con pochi mezzi. Perciò non è vero che il disagio è provocato dalla tecnica. Ritorno sempre sul fatto che il cinema è un lavoro di équipe. Perché il regista può chiedere soltanto cose che sembrano giuste anche all'operatore. Perché egli non può pretendere di girare in un ambiente enorme, dove, o per mancanza di mezzi tecnici di illuminazione a disposizione, oppure per il costo di mezzi tecnici di illuminazione a disposizione, oppure per il costo

del film, che non può arrivare a certi livelli, non è possibile girare. Perché il racconto cinematografico, sì, è fatto d'invenzione del regista, dell'autore, però questa invenzione deve scaturire da collaborazione reciproca. Perciò io, in qualità di operatore, sostengo che il regista può anche chiedere qualunque cosa, però quando pretende l'assurdo, non esiste più assolutamente un dialogo. Perché è impossibile collaborare in simili casi. Per me il regista deve essere anche un tecnico, perché qualunque cosa egli chiede, deve essere chiesta a proposito e giustificata dalla qualità del film, dalla spesa del film. Perché quando si chiedono cose assurde, rivendico all'operatore il diritto di dire: no — non puoi farlo — perché qui non ci sono i mezzi per farlo. Allora il regista non potrà affermare che la tecnica ostacola il suo lavoro. Dovrà — invece di ambientare la scena di notte, ambientarla di giorno — così diventerà meno costoso che girarla di notte. Perciò un regista deve essere anche un tecnico, e se non lo è, deve accettare i suggerimenti dell'operatore. Ecco il lavoro di équipe. Ecco come funziona, con la collaborazione di tutti. Le esigenze di girare un film sono tante, e per girarlo come pretende l'autore sorgono anche delle controversie. Quando io mi trovo in un ambiente e non ho mezzi a sufficienza, non ho la pellicola adatta per girare in una certa maniera esterni o interni, queste possono anche essere questioni tecniche, di poco valore, perché più discorsi tecnici nostri, che non di regia. Però il regista dovrebbe sapere che quando si entra in un ambiente, esternamente può inquadrare soltanto se ha una determinata luce. Può essere una tecnica un po' più profonda, ma quello che fa il regista, dovrebbe conoscerla.

GILLO PONTECORVO - Regista

Nato a Pisa il 19 novembre 1919. Laureato in chimica, dopo una lunga parentesi giornalistica come corrispondente da Parigi, è stato assistente alla regia di Yves Allegret. Tornato in Italia realizza alcuni cortometraggi fino al 1957 quando dirige il primo lungometraggio, *La grande strada azzurra*, che gli valse il premio per un giovane regista al Festival di Karlovy Vary nel 1958. Nel 1960, con *Kapò*, si pone nettamente in rilievo come uno dei più interessanti autori del nuovo cinema italiano. La sua opera ideologicamente più impegnata rimane *La battaglia di Algeri*, del 1966, premiata con diversi riconoscimenti, quali il « Leone d'oro » al Festival di Venezia del 1966, e il « Nastro d'Argento » Nel 1969 dirige il suo film più recente, *Queimada*, per certi aspetti, uno sviluppo e un completamento del lavoro precedente.

Ogni forma di espressione comporta una differenza tra opera e opera dello stesso autore. Però queste differenze sono più forti, almeno mi sembra di trovarle più forti, nell'opera filmica, cioè tra il film di un regista e un altro film dello stesso regista. Si possono trovare spesso dei divari molto più grandi di quanto capita tra un pezzo di musica di un compositore e un altro pezzo di musica, tra una novella e un'altra novella; un romanzo e un altro romanzo. Perché? Perché c'è una fetta, una grossa trancia di imponderabile, di non dipendente direttamente dalla vena espressiva dell'autore che interviene nel cinema. In questo settore noi troviamo la risposta secondo me alla domanda se il cinema sia sempre un lavoro di èquipe. Cioè nell'aiuto dei tecnici e comunque nella collaborazione e nel lavoro di equipe. Credo che il cinema sia l'opera di una sola persona ma che questa opera possa essere appesantita o innalzata a seconda che la buona mistura e il buon cocktail con i collaboratori è raggiunto oppure no. Più entra la mano, cioè più l'opera è lo specchio dei difetti e delle qualità di una sola persona, più rassomiglia a questa persona, all'autore, e più ha le qualità graffianti della comunicazione. Quanto ai costi della tecnica cinematografica, contraddicendo forse in

parte quello che ho detto in precedenza, devo confessare che sono molto poco informato, che conosco molto poco l'aspetto economico delle varie voci del budget. Ma credo che poiché il lavoro del cinema è un lavoro saltuario e quindi ogni ditta fornitrice di materiale deve rivalersi sui momenti di inattività, deve perciò mantenere i prezzi alti. Credo cioè in una specie di mafia, per cui malgrado i progressi non c'è una proporzionalità tra la diminuzione dei prezzi e i progressi, sia pur limitati, che la tecnica cinematografica ha fatto.
Io sono tra quelli che danno un peso abbastanza forte alla tecnica, proprio perché non bisogna dimenticare che tutto il nostro lavoro è dominato dalla spaventosa obiettività dell'obiettivo. Cioè qualsiasi sforzo di trasposizione poetica deve fare i conti con questo richiamo brutale alla realtà che è l'obiettivo, attraverso il quale passa.
Ora, secondo me, già soltanto in questa direzione ci sarebbe talmente da fare che forse non ci si rende ancora conto di questo. Prendiamo la fotografia per esempio. Aprite un qualsiasi libro sulla fotografia di un autore fotografico: vedete quali sforzi in direzione creativa si sono fatti per piegare la fotografia allo sforzo traspositivo. Mentre nel cinema la fotografia potrà essere più o meno bella; ma il limite di oscillazione tra un operatore e un altro operatore è minimo, perché in fondo, sempre in maniera brutalissima, domina l'obiettività dell'obiettivo. E si è fatto pochissimo per rompere questi limiti. Cioè la fotografia è una fotografia, lo si voglia o no è quasi sempre passiva, cioè si subisce passivamente e non creativamente, e non si trasforma creativamente quello che si ha di fronte alla macchina, perché in questa direzione non sono stati fatti finora nel cinema sforzi seri. Prendiamo un esempio: la varietà dell'immagine che si trova in un'esposizione fotografica, dall'immagine solarizzata alla granulosità, tipo *Seurat* ed il Poitier di *Seurat*, che alcuni fotografi hanno imitato e sfruttato, alle immagini quasi disegnate. Si vede che c'è veramente una varietà di linguaggio di calligrafia nell'autore fotografico che nessun operatore di cinema finora ha raggiunto — e quindi, nessun regista ha cercato di raggiungere. In questo senso, attribuisco molta importanza alla tecnica, proprio per autorizzare un ventaglio di possibilità di trasposizione maggiore.
Questo dipende anche molto dal fatto che un gran numero di registi, direi la maggioranza, non conosce quasi per niente la tecnica fotografica o cinematografica, e quindi si rimette passivamente nelle mani dell'operatore. Questi, può avere un'altra spinta creativa, la sua, ma non certo quella di un altro. Quindi non si fanno insieme dei passi avanti perché questo problema viene sottovalutato.
Io ho fatto evidentemente pochi passi in questa direzione, ma ho intenzione di cercare di capire sempre di più la fotografia. Voglio farlo per cercare di liberare noi registi da questa specie di presenza autoritaria dell'obiettivo e del mezzo tecnico.
Quello che ho fatto è molto limitato, però mi ha dato alcune soddisfazioni abbastanza grosse. Per esempio, considerai che la fotografia ne *La battaglia di Algeri* era altrettanto importante delle facce degli attori scelti. Con Marcello Gatti abbiamo fatto prima del film, per settimane e settimane, dei provini per arrivare ad avere una fotografia che, nella mia intenzione, doveva avere la granulosità e l'aspetto dell'attualità, perché questo era il clima che volevo creare nel film. Volevo cioè dare l'impressione di non assistere a un film, ma di vivere una certa azione al momento in cui questa si realizzava. D'altra parte, siccome il pubblico ai giorni nostri entra in contatto con i grandi avvenimenti dell'attualità, molto più attraverso gli abituali mass-media, che non attraverso i propri occhi, dare l'impressione della realtà vuol dire avvicinarsi più a quel tipo d'immagine lì, che non al tipo dell'immagine dell'occhio, che, diciamo,

si avvicina più o meno a quella che da il 35 nella macchina cinematografica. Quindi usare, anche a sproposito, anche quando questo complica la vita, dei teleobiettivi. Per esempio, due persone che parlano, anziché riprenderle da tre metri, riprenderle da cinquanta metri, tenendole tra loro distanti dieci metri. Per avere questo odore, questo tono di realtà, che viene dal fatto di rassomiglianza a quelle immagini, attraverso le quali il grande pubblico entra in contatto con la realtà. Cioè le immagini generalmente riprese con lunghe focali, dalla televisione, dall'operatore di attualità. Questi, evidentemente, se c'è uno scoppio, un incendio, una sparatoria, non sta lì accanto, ma a cento metri col teleobiettivo. Evidentemente questo è un piccolo tentativo in questa direzione. Uno sforzo maggiore credo lo farò nel film che sto preparando sul Cristo, dove tutta la parte realistica, sarà girata con una tecnica fotografica simile a quella di *Kapò* e de *La Battaglia di Algeri*, con determinati bagni di sviluppo e con certe granulosità. Invece per la parte più junghiana, cioè di immagini, di visione, stiamo cercando e faremo dei grossi esperimenti con Marcello Gatti, per ottenere un tipo di fotografia che ricordi appunto due pittori, così lontani tra loro per un verso, per un altro così vicini, come sono i Jerome Bosch da una parte e i Goya delle pitture scure del Prado dall'altra. Per chiudere io vorrei delle immagini in questa parte junghiana del film, dove i bianchi fioriscano tutti i contorni luminosissimi, nello stesso tempo granulosi, che dovrebbero avere anche una certa parentela con le superfici di *Seurat*. Vorrei parlarvi dei limiti della fotografia, perché è la cosa in cui ho un pochino più di conoscenza, proprio tecnica e in secondo luogo, perché ho la sensazione che in questo campo si possano trarre delle soddisfazioni. Perché, avendo appena embrionalmente incominciato ad interessarmi di fotografia da una decina d'anni, a seguirla con attenzione, mi ha ripagato molto bene degli sforzi fatti. Penso quindi sia una via da seguire e per questo farò solo la fotografia, e basta.

GIUSEPPE ROTUNNO - Direttore di fotografia

Nato a Roma il 19 marzo 1923. Dopo un lungo tirocinio accanto a Marco Scarpelli, Claude Renoir e, soprattutto, G.R. Aldo, nel 1955 esordisce, come direttore di fotografia, con *Pane, amore e...* di Dino Risi. In pochi anni si manifesta come uno dei più preparati e attivi tecnici della fotografia del nostro cinema. Eccelle nella collaborazione con Luchino Visconti: *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Boccaccio '70* (1961); *Il Gattopardo* (1963) e ne *Lo straniero* (1967). Molto importante è la collaborazione con Valerio Zurlini in *Cronaca familiare* (1962), con Mario Monicelli per *I compagni* (1963), con Vittorio De Sica in *Ieri, oggi, domani* (1963), con John Huston per *La bibbia* (1966), con Edward Dmytryk per *Lo sbarco di Anzio* (1968), con Federico Fellini in *Fellini-Satyricon* (1969) e con Stanley Kramer per *Il segreto di Santa Vittoria* (1969). Ha ricevuto diversi riconoscimenti, tra i quali, il « Nastro d'Argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per la migliore fotografia in bianco e nero di *Rocco e i suoi fratelli*, nel 1961, e per la migliore fotografia a colori di *Cronaca familiare*, nel 1963, de *Il Gattopardo*, nel 1964, e di *Fellini-Satyricon*, nel 1970.

Il contributo tecnico all'interno di un film è multiforme, cioè si svolge in tanti modi diversi. Stabilito che il cinema rimane ancora un lavoro di équipe come si realizzi nell'interno dell'équipe il contributo tecnico, è un po' difficile stabilire in poche parole. Anche perché, ripeto ancora una volta, il contributo è multiforme. Può arrivare in cento modi diversi.
Stabilito che il film nasce dalla mente di un regista, il quale magari ci pensa per mesi, per anni, al momento della realizzazione è lui che si sceglie i collaboratori. Questi collaboratori hanno bisogno di un'altra serie di collaboratori, diventa un'équipe enorme, a seconda dell'impegno del film. Più o meno numerosa che sia questa équipe, tutta insieme dà il

suo contributo. Contributo tecnico dovuto a tante cose, dovuto sia alla sceneggiatura, per cominciare, sia alla macchina da presa, alla pellicola, al laboratorio di sviluppo e stampa, parco lampade, mezzi tecnici, cioè carrelli, gru ecc. Questi sono la tecnica, diciamo, fredda del film, che poi però, manovrata in un certo modo, sia dal regista, sia dal laboratorio, diventa la fabbrica dell'immagine. E come la si realizza, mi pare lo stiamo dicendo: in tanti modi.
Io forse sono il meno adatto a parlare di tecnica, perché, per quello che mi riguarda, la tecnica che ho assorbito in tanti anni di esperienze, di ricerche, al momento della realizzazione di un film, la metto da parte e la dimentico. Cerco di capire lo stato d'animo del regista, più che occuparmi del lavoro tecnico vero e proprio. Cioè cerco di capire attraverso le parole, o magari solo tramite sguardi o segni, lo stato d'animo, le necessità dell'atmosfera giusta per il film che si sta facendo, differenziando anche di momento in momento, di stanza in stanza, di ambiente in ambiente, di stagione in stagione, di anno in anno, secondo le epoche, le esigenze che il regista ha in quel momento. Questo secondo me è la cosa più importante: cercar di penetrare nell'animo del regista e aiutarlo a costruire l'immagine in modo che dia la sensazione giusta. Rendere cioè l'emozione giusta che il regista vuol dare. Questo credo sia il primo fondamentale dovere dell'operatore, il primo lavoro di un direttore di fotografia. Creare cioè un ponte tra lo schermo e il pubblico, attraverso le immagini, per poter arrivare, nel modo più immediato possibile, a dare l'emozione che il regista pensa di dare. Questo è nei casi più belli, più giusti, una collaborazione fra operatore e regista.
Ci sono altri casi nei quali il regista pensa soltanto al suo lavoro e magari si dimentica anche del tipo di tecnica, che gli consente di costruire l'immagine. Dipende moltissimo dalla personalità del regista. La collaborazione più importante oggi è la velocità di esecuzione, per due motivi. Primo, economico. Non dico commerciale, ma economico; cioè più tempo prende l'operatore e meno tempo ha il regista. Periodi di lavorazione troppo lunghi, sono dannosi al film, per cui la cosa più importante è proprio la velocità di interpretazione, di captare l'idea del regista e di metterla in atto materialmente. Devo dire che i nostri operai, (io ho lavorato in moltissimi paesi stranieri: Nord Amreica, Europa, Africa, un po' dappertutto) i nostri operai sono l'ideale per un certo tipo di lavorazione, perché sono disposti a sacrifici. Amano il film cioè, forse non come lo ama il regista, perché non possono amarlo allo stesso modo, ma con la stessa intensità dell'operatore. Si sentono parte integrante della lavorazione, per cui è anche più facile che in un altro Paese, ottenere questa collaborazione fondamentale.
Non è possibile trattare brevemente un argomento così vasto come la tecnica. Volevo solo aggiungere che c'è una tendenza a distruggere questo professionismo dell'équipe italiana. L'équipe italiana lavora minimo 58 ore alla settimana; oltre le ore di pausa che si passano negli stabilimenti o sul posto di lavoro, e il tempo per andare e venire. A volte questo non è abbastanza riconosciuto dalle nostre produzioni, che tendono sempre ad ottenere di più. Naturalmente si può lavorare per un periodo più lungo e lo si fa qualche volta (anzi, direi, lo si fa spesso), ma si rischia anche di avere un risultato peggiore. Naturalmente un periodo di lavoro così lungo porta a una certa forma di rallentamento, ad una stanchezza. Per cui il lavoro di tutta la troupe è rallentato con conseguenze magari dannose anche per la qualità del film.
I produttori non ci sono molto vicini, ci conoscono attraverso terze, quarte o quinte persone, che riferiscono sul nostro tipo di lavoro. Parlo per tutti, non solo per i direttori di fotografia, per i registi, per gli elettricisti, per i macchinisti, per tutti. Magari una lagnanza che avviene qual-

che volta dopo dodici, quindici ore di lavoro, è riportata male al produttore, per cui si designa la scelta della troupe a terze persone, più che a registi o operatori. Questo naturalmente è conseguenza diretta della personalità del regista o dell'operatore. Ma ritengo che l'équipe italiana sia qualcosa di prezioso, di caro, che non va distrutta, ma anzi va mantenuta.
Anche perché non c'è una garanzia di lavoro continuo per l'équipe italiana, personalmente quando lavoro cerco di prendere sempre gli stessi collaboratori, sia pure con i cicli di ricambio necessari a garantire la continuità del loro lavoro.
Si dice che la gente del cinema guadagna molto. Magari apparentemente è anche vero. Ma tale guadagno lo si ottiene lavorando due giornate in un giorno solo. Non è regalato niente non esiste il guadagno facile, almeno nell'équipe. Può capitare ad alcuni soggetti di guadagnare di più, ma sono dei casi particolari.
Che il progresso tecnico abbia provocato o una sensibile diminuzione dei costi d'esercizio o una evidentissima trasformazione del prodotto, sono due cose in parte vere e in parte no. Intanto il progresso tecnico non ha provocato sensibile diminuzione dei costi a noi, ma forse al produttore. Un'automobile non ci costa meno di qualche anno fa, forse ci costa di più. Nel cinema la riduzione dei costi se c'è stata, forse non è stata avvertita, anche perché è stata messa a disposizione della qualità del film. Cioè oggi si possono fare un tipo di film di una certa qualità, con lo stesso costo di qualche anno fa, avendo migliorato però la qualità stessa, direi. Per la trasformazione del prodotto, io penso che il cinema sia in continua trasformazione. C'è una trasformazione sempre e comunque, cioè lo stile che si usa oggi, non è lo stesso che si usava qualche anno fa, le qualità di oggi sono indubbiamente migliori di qualche anno fa, (io parlo sempre da un punto di vista tecnico e non artistico perché ci sono film di trenta anni fa bellissimi e rimangono bellissimi, rimangono validi, pur essendo stati realizzati con tecniche differenti. Questo riguarda anche il discorso che abbiamo fatto prima sull'équipe).
Io credo che le paghe nel cinema italiano siano rimaste le stesse di tredici, quattordici quindici anni fa e i biglietti d'ingresso nei cinema sono triplicati, forse quadruplicati. Cioè una riduzione di costi c'è stata. Restando il prezzo d'acquisto di una certa cosa lo stesso di tredici anni fa e il costo della vita maggiorato di tre o quattro volte, automaticamente mi pare che la riduzione del costo di un film ci dovrebbe essere. Circa la trasformazione del prodotto oggi abbiamo naturalmente delle emulsioni migliori, cominciamo ad avere delle lampade più piccole, più agevoli, più maneggevoli, più leggere, che fanno risparmiare tempo, che ripeto, magari viene messo sempre a disposizione del film. Voglio dire che una volta, fino a qualche anno fa, preparare una illuminazione notturna in esterni, per le strade o in piazze grandi di città, richiedeva magari un giorno di preparazione e un giorno per girare. Oggi si procede senza aver bisogno del giorno di preparazione, e si gira non solo il campo lungo, ma anche altre scene. Perciò mi pare la riduzione dei costi ci sia.
Certo ci sono forse altri motivi che portano a far aumentare il costo del film, ed è una cosa che mi piacerebbe discutere collettivamente, per approfondire, per vedere, per cercare di capire a che cosa sia dovuto l'aumento del costo di un film, essendo diminuito il tempo di lavorazione e cioè avendo accelerato i tempi di lavorazione. Evidentemente c'è qualcosa che non funziona. Bisognerebbe riunirci attorno a un tavolo, produttori, registi, operatori e magari discuterne.
Io non credo che gli autori siano condizionati dalle esigenze della tecnica, più oggi di qualche anno fa. Io trovo che la tecnica oggi è molto più elastica, molto più a disposizione del regista. Naturalmente abbiamo tutti

dei limiti. Non soltanto il regista, anche il direttore di fotografia. Ci sono dei limiti a tutto, ma io credo che ciò costituisca anche uno stimolo. Trovando degli ostacoli si è spinti a trovare delle soluzioni che quasi sempre sono migliori di quelle magari pensate.
Il peso della tecnica oggi sulle scelte espressive dell'autore, è inferiore sicuramente a quello che era qualche anno fa. Appunto perché quel tipo di scuola tipica dei direttori di fotografia italiani. Credo oggi essi siano invidiati da parecchi Paesi. I direttori di fotografia italiani oggi sono molto più disponibili, molto più affezionati all'autore. Per quello che mi riguarda personalmente, il mio primo pensiero è il regista, cioè è quello di cercare di farlo muovere più a suo agio possibile, nel modo più veloce (sempre per quel che riguarda la parte della tecnica). Per questo non credo il regista sia oggi più condizionato di qualche anno fa. Anzi ritengo sia in grado di muoversi con molta più agilità, con più libertà, soprattutto con grandissima libertà. Certamente se c'è un condizionamento nel pensiero del regista per quello che riguarda la tecnica, non è certo attribuibile alla tecnica in sé, ma piuttosto al problema dei costi, di cui parlavo prima, così si tende sempre a spendere meno, cioè a non spendere. Il regista può scrivere nella sceneggiatura: esterno notte: via Veneto. Ma per i costi del film non gli si permette di fare l'esterno notte: via Veneto. Magari è costretto a farlo di giorno. Questo per fare un esempio, magari il più banale. Anche se oggi girare via Veneto di notte, con la tecnica moderna, non è così grave, non è così difficile, come lo era qualche anno fa.
Se ci sono dei limiti all'autore, non credo vengano dalla tecnica stessa, ma appunto dal problema dei costi.

LUIGI SCACCIANOCE - Scenografo

Nato a Venezia il 12 luglio 1914. Laureato in architettura, ha frequentato i corsi di scenografia del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ha esordito come assistente di Guido Fiorini. Dal 1944, anno del primo film (*La buona fortuna* di Fernando Cerchio), ad oggi ha collaborato con diversi registi. I suoi film più importanti sono: con Orson Welles (*Othello*, 1952), con Antonio Pietrangeli (*Adua e le compagne*, 1960, *La parmigiana*, 1963, *La visita*, 1964), con Mauro Bolognini (*Senilità*, 1962, *La donna è una cosa meravigliosa*, 1964), con Joseph Losey (*Eva*, 1962), con Roberto Rossellini (*Vanina Vanini*, 1961), con Pier Paolo Pasolini (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964, *Uccellacci e uccellini*, 1966, *Edipo re*, 1967) e con Federico Fellini (*Fellini-Satyricon*, 1969). Ha ricevuto per tre volte il « Nastro d'Argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per la migliore scenografia: nel 1963 per *Senilità*, nel 1965 per *Gli indifferenti* e nel 1968 per *Edipo re*.

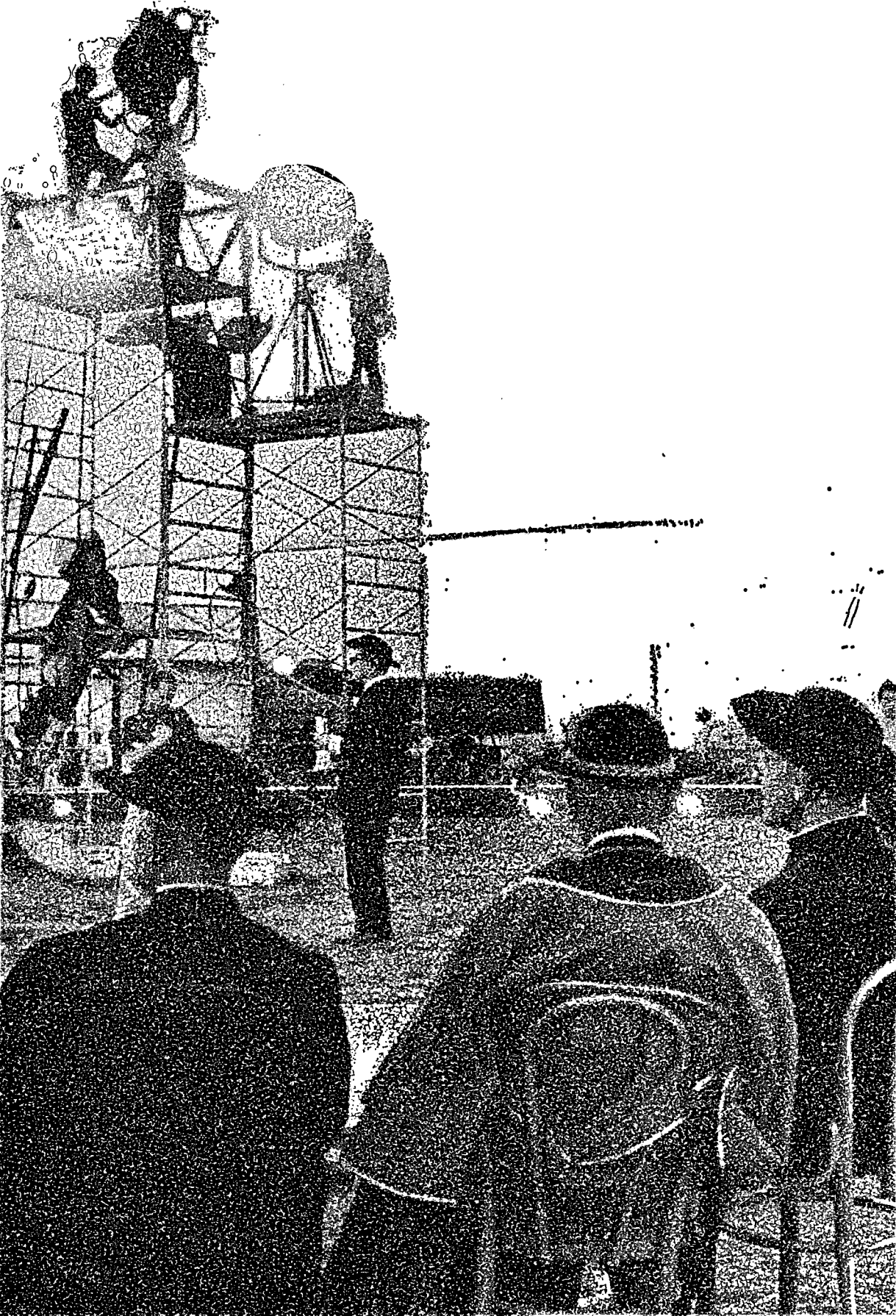
Direi che il lavoro cinematografico conserva ancora il carattere di equipe. Spesso però i tecnici non operano gomito a gomito durante il lavoro sotto tutti i rapporti. Spesso cioè essi operano per settori, anche se alla fine c'è sempre un coordinatore (che al limite potrebbe essere il nastro filmato) un autore, col compito di riunire tutti i fili di questa equipe.
In base a ciò in ogni settore il prodotto tende ad avere una fisionomia autonoma, una impronta differente per ciascun responsabile di settore. Altre volte c'è invece una frattura, e non scaturisce quel risultato che ci si era proposti in partenza.
Il regista in genere cerca di unificare tutti questi termini e creare così il prodotto, del quale vuole essere l'autore.
Su questo terreno vengono in conflitto molti elementi, perché spesso l'autore non ha la preparazione adeguata; fa il suo prodotto chiamando i collaboratori e spiegando loro le sue intenzioni. I collaboratori a loro volta seguono le loro intuizioni che vengono riproposte e confermate. Il più delle volte tuttavia non si mettono mai assieme i responsabili dei

vari settori per verificare se queste intuizioni corrispondono all'unità globale dell'opera. Si verificano quindi dispersioni, e ben pochi elementi vengono sfruttati ai fini dell'arte.
Io direi che si compie un lavoro di equipe di tipo quasi industriale, come si potrebbero sistemare le condotte d'acqua stradali. Si convoca prima lo sterratore, poi si chiama quello che può fare il progetto dal punto di vista idraulico, poi ci si rivolge all'impresa che dovrà eseguire materialmente il lavoro. Vengono così messe in opera le condutture. Poi si richiude lo scavo, richiamando ancora lo sterratore, ecc.
Un lavoro organizzato così mi sembra piuttosto deprimente. E' indubbiamente un lavoro di equipe, ma raramente in campo artistico offre risultati al livello che si desidererebbe.
Quanto al budget tecnico non mi pare esso sia sproporzionato se messo a confronto col costo complessivo del film. Mi pare invece che esso dovrebbe essere considerato nei suoi valori assoluti per i quali si mantiene alto, forse sproporzionatamente alto, in funzione di quella maggioranza di costi che provoca la voce attori.
Questi ultimi, gli attori che abbiamo in Italia, sono in gran parte, scusatemi, attori medi, di alto costo e pressoché sconosciuti all'estero.
Gli attori sopraelevano il livello del budget e portano via forse i due terzi del prezzo totale del film. Così in un film i costi sono rappresentati per i due terzi da un attore e l'ultimo terzo concorre a pagare l'intera produzione, sceneggiatura, regia, tecnici, ecc. Questi sono errori che pesano su tutta l'industria cinematografica.
D'altro canto non sempre il budget di un film ne definisce il livello tecnico-artistico. Un buon budget può dar vita ad un buon film industriale, dove non viene coinvolta l'arte, ma ad alti livelli del budget non corrisponde un parimenti alto livello tecnico. Se così non fosse sarebbe come pretendere di dare un prezzo in moneta ad un'opera d'arte. In un prodotto artistico non è vero che più alto è il suo costo, maggiore ne è il valore artistico.
In genere un film nasce per sua natura con un certo piano, con una certa linea. Tutto ciò che può essere la tecnica è rappresentato dai mezzi che servono a raggiungere questa linea, questa intenzione. Quindi non sempre sono indispensabili tutti i mezzi presenti sul mercato per realizzare un film semplice, ma di particolare gusto artistico. Ecco che allora il budget, anche se alto, non significa corrisponda a un prodotto tecnicamente e artisticamente valido.

TONI SECCHI - Direttore di fotografia

Nato a Genova, il 26 febbraio 1924. Inizia l'attività come inviato di cinegiornali e come documentarista. In questo periodo è anche co-sceneggiatore di lungometraggi e cortometraggi. Il primo suo lungometraggio come direttore di fotografia, è *La fuga*, un film di produzione spagnola, ma il lavoro che lo fa emergere è *Morte di un amico* (1959), di Franco Rossi. Tra gli altri ha lavorato con i registi: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani per *Un uomo da bruciare* (1962); Giuseppe De Santis, per *Italiani brava gente* (1963); Leo Beaver [Carlo Lizzani], per *Un fiume di dollari* (1966); Damiano Damiani, per *Quien Sabe?* (1967); Renato Castellani, per *Mare matto* (1963), *Una breve stagione* (1969) e per lo sceneggiato televisivo, « Leonardo da Vinci » (1971); Giulio Petroni per *Non commettere atti impuri* (1971), e Florestano Vancini, per *Violenza: quinto potere* (1971).

Che il cinema sia un prodotto di équipe questo è certo, perché ben raramente si sono visti dei buoni risultati in film fatti senza un'équipe. Ed erano film particolari, appunto perché non richiedevano un lavoro di équipe.

Sono convinto che sia Visconti, che Castellani, che i registi che ancora amano fare il cinema con le vere macchine da presa, con i tecnici veri, siano d'accordo con me: che ci vogliono delle équipe e non delle macchinette a mano traballanti che danno delle immagini così e così, che, in qualche caso, possono anche avere un significato, ma che il 99% dei casi fanno soltanto girare la testa agli spettatori. Quindi io trovo che ci vogliono dei signori registi, ci vogliono dei signori operatori, ci vogliono dei signori macchinisti, dei signori elettricisti, delle signore sarte e dei grossi architetti, se vogliamo dare al pubblico quello che il pubblico vuol vedere. Perché per dar della robaccia sono capaci tutti. Questa è la mia idea. Altri hanno altre idee.
Io ho visto grossi operatori e anche operatori mediocri diventare importanti registi. Non ho mai visto dei registi esser grandi operatori. Forse Blasetti, che era più bravo di noi, quando preparava le scene, lo è sempre stato. Castellani stesso, che sarebbe capace di mettere in maniera eccellente le luci. Tanti altri registi, che adesso non ricordo, ma coi quali ho lavorato, De Santis, Franco Rossi, gente che sapeva quello che voleva, e lo sapeva far fare.
L'importante è che un regista, non solo si serva di tecnici bravi, ma li sappia usare. Perché una buona fotografia con un cattivo regista non si farà mai.
Non sono molto d'accordo, però, che il budget, destinato all'attuazione tecnica di un film, raggiunga cifre ancora molto elevate.
Se noi guardiamo preventivi e consuntivi di film, vediamo che le cifre maggiori sono destinate agli attori. Io sono ben contento che ci siano attori che guadagnano cifre astronomiche: potrei diventarlo anch'io, un giorno, un attore, non si sa mai, con i tempi che corrono!
Personalmente ho fatto dei film il cui posto globale era di circa ottocento milioni, e tutta la parte tecnica, pellicola, non ha inciso per più di centoventi milioni. Non voglio citare questi film, perché è sempre antipatico, però se si dovesse andare a fondo, si potrebbero anche citare.
Io prendo la stessa paga di quindici anni fa, identica. Non mi pagano mai una lira di straordinario, mi fanno lavorare di domenica, mi fanno fare i sopralluoghi la domenica. Praticamente mi comprano dal primo all'ultimo giorno del film.
Se dovessi dividere la mia paga per tutte le ore di lavoro che faccio, prenderei quello che prende la mia donna di servizio. Quindi il nostro mestiere lo facciamo anche un po' per amore. Perché, a un certo momento, ci sono oggi tante professioni che sembrano meno ben pagate del cinema, e invece, alla resa dei conti, sono migliori anche soltanto perché fruttano una pensione per vivere in vecchiaia. Alla fine invece noi prenderemo quattro lire e molti calci.
La tecnica oggi ha indubbiamente peso sulle scelte espressive dell'autore. Ogni film ha bisogno di una tecnica diversa. Ogni autore ha le sue esigenze. Ci sono registi che vogliono tutto morbido, ci sono registi che vogliono tutto contrastato. Ci sono registi che vogliono cose nuove, e logicamente non riescono a ottenerle, perché le cose nuove non sono una cosa tanto facile. Il cinema non s'inventa tutti i giorni, il cinema è stato inventato, è stato perfezionato.
Abbiamo migliorato la tecnica, ma giriamo sempre con delle pellicole normali a 24 fotogrammi, con uso di lampade.
Quindi la tecnica ha un peso indubbiamente importante, però io con questo debbo riconoscere che è il regista che deve saper decidere esattamente che cosa vuole dalla tecnica.
Io ho fatto film di alto costo e di basso costo: è sempre una questione di collaborazione.

Se un regista mi fa entrare nel Duomo di Milano, e mi costringe ad illuminare con quattro lampadine, io posso farlo, se concordiamo nel modo. Se invece lo stesso regista si mette al centro della chiesa e pretende di eseguire una panoramica circolare, e vuol magari vedere anche i soffitti, allora non bastano 2.000 Kw. per l'illuminazione. Quindi siamo sempre lì, se si concorda all'inizio il tipo di ripresa si può girare, anche con poche lampade, sempre tuttavia usando il minimo necessario per dare una certa qualità.
Quindi se l'autore dice: « esterno notte », io faccio una scena « esterno notte » di uno che cammina per una strada, forse con un solo flash e sfruttando le luci della strada. Ma, quando il regista dice: « benissimo, adesso oltre al primo piano facciamo il campo lunghissimo, in modo da vedere la chiesa là in fondo, ecco che a questo punto le sole conoscenze tecniche non sono più sufficienti. Bisogna avere anche i mezzi per poter mettere in pratica ciò che si sa. Molto importante sarebbe che i registi fossero anche dei tecnici. Invece non tutti ma molti di essi, sono convinti che la tecnica non serva a niente, proprio perché ignorano cosa essa sia. Se fossero padroni della tecnica non pretenderebbero cose impossibili, e aiuterebbero l'operatore a dare un prodotto migliore.
Come mai con alcuni registi bastano quattro lampadine a fare una fotografia favolosa mentre con altri, con parchi lampade enormi, non si riesce a dar nulla, giusto delle cartoline?

ENNIO SENSI - Tecnico del suono

Nato a Fratterosa (Pesaro) il 24 ottobre 1914. Perito industriale, radiotecnico. Ha iniziato l'attività come fonico di doppiaggio alla Cines nel 1933-1934. Dopo la parentesi bellica, ha modo di farsi valere come uno dei migliori fonici di presa diretta. Nella lunga carriera « in presa diretta », ha collaborato con molti registi. Tra questi, Alessandro Blasetti, per *Tempi nostri* (1953), *La fortuna di essere donna* (1955) e *Peccato che sia una canaglia* (1954); Michelangelo Antonioni, per *Le amiche* (1955); Vittorio De Sica, per *Sequestrati di Altona* (1962), *Ieri, oggi, domani* (1963) e *Matrimonio all'italiana* (1964); Marco Ferreri, per *La donna scimmia* (1963); Mario Monicelli, per *Casanova '70* (1964), ed Elio Petri, per *La decima vittima* (1965). Nel 1966 ritorna alla sua primitiva attività di fonico di doppiaggio. doppiaggio.

Faccio il cinema dal 1933, ho cominciato con il doppiaggio, sono stato parecchi anni al missaggio, poi ho fatto la « presa diretta ». Adesso sono qui, al doppiaggio, di nuovo. Ora vorrei dire una cosa molto importante: Prendiamo in considerazione il cinema come si faceva prima, e come si fa oggi. Un tempo il cinema era veramente un lavoro di équipe.
Dal regista all'ultimo operaio, tutti sapevano adoperare i mezzi tecnici, sapevano anche allacciare dei rapporti personali tali, per i quali tutti credevano nel lavoro che facevano. Poi, se i prodotti erano i telefoni bianchi o non bianchi, questo non ha importanza. Era l'epoca, era il momento in cui si viveva. Però c'era una preparazione; dall'organizzatore al direttore di produzione, che allora possedeva una preparazione culturale, diciamo, di un certo livello, fino all'ultimo operaio. Tutti sapevano lavorare ed erano scelti tra quelli che sapevano lavorare. Non c'erano gli arrivisti, non c'erano gli amici di papà, non c'erano i parenti dell'attrice, dell'attore, del regista, del produttore, che fin dal primo giorno diventavano dei responsabili. I mezzi tecnici erano adoperati, come si devono adoperare.
Ricordo gli operatori Brizzi, Gallea, Arata, ecc. Sì, facevano i provini, ma la luce, senza esposimetro e senza alti strumenti la sapevano mettere. E la fotografia? Io li vedo oggi proiettati in TV, i film dell'epoca. La fotografia regge ancora e, forse, meglio di quella di oggi.

Oggi il cinematografo (ecco questo è il grosso equivoco di partenza secondo la mia opinione) oggi il cinematografo è fatto esclusivamente di gente che pensa solo a se stessa. Dal regista, che pensa a se stesso, dai dirigenti dell'organizzazione generale produttiva, che sono molto importanti perché maneggiano fior di milioni, e non hanno le basi professionali per maneggiare questo fior di milioni.

In questo modo succede che la tecnica non ha importanza perché se il regista accusa la tecnica dicendo che la tecnica gli lega le mani, è perché non la conosce la tecnica e non la sa adoperare. Non potrà mai dire « io voglio incidere su questo rotolo di carta igienica il sonoro di un film », perché non lo potrà mai fare mentre lui è convinto di poterlo fare. Perché non sa come è fatto e come si comporta il nastro magnetico, non sa come funziona un record, non ha neanche una vaghissima idea di cosa sia. Come non ha un'idea di qual è lo sforzo che fa il macchinista, di qual è lo sforzo che fa l'elettricista, di quale è lo sforzo che fanno tutti gli altri suoi collaboratori.

Poi c'è un'altra cosa importante: i film non rendono, cioè, ci sono dei film i quali non riportano a casa il denaro, specialmente, parliamo di un 60-70% di film che non incassa. Secondo me questi film non rendono perché c'è una grande sperequazione. Sperequazione tra le paghe di certi attori, tecnici e di certi autori, e le paghe di tutto il resto della troupe. Sperequazioni talmente abnormi, talmente macroscopiche, per le quali pochi privilegiati si prendono tutto e non rimane quasi nulla neanche per la tecnica. Preso un film con base finanziaria 100, cosa rimane per la piccola troupe? Per piccola troupe intendo (escludendo anche l'operatore), tutti gli altri tecnici, fonici, montatori, macchinisti, elettricisti e truccatori ecc. ecc. e i mezzi tecnici. Su di un 100%, facciamo un po' il calcolo, se ci rimane il 10%. E l'altro 90% a chi va? Questa è la cosa più importante da considerare.

Oggi il cinema, se vuol sopravvivere, deve impostarsi su basi industriali, pure essendo un prodotto artigianale, caso per caso, film per film. Però deve essere impostato su vere basi industriali — secondo la mia opinione. — Ma questo non si raggiungerà se non si rifà tutto dall'inizio, proprio cominciando dall'anno zero (io ho il pallino dell'anno zero). Perché, insisto, si deve ricominciare da capo, a cominciare dalle leggi, dagli uomini e dalla tecnica.

La tecnica oggi ha fatto passi da gigante, ma nel cinema non li ha fatti i passi da gigante. Intendiamoci, li avrebbe potuti fare se gliene avessero data la possibilità. S'è fermata a Eboli, proprio la tecnica. Come fa la tecnica a far passi da gigante, se non gli danno lo sfogo sufficiente per farli?

Ribatto su questo punto, che l'organizzatore, il direttore di produzione soprattutto, (lasciando da parte il produttore, che fa l'affare, cerca di fare il suo affare) ripeto, il direttore di produzione si circondi di gente che sa realizzare il film, che lo produce, e la scelga in modo che sappia il fatto suo. Quanto a lui deve conoscere tutti i settori della produzione, tutti.

Io mi ricordo Enzo, quello della MGM che veniva a fare i film a Cinecittà. Questo Enzo andava col dito a controllare l'olio della gru. Quando gli dicevano « guardi questo è l'olio americano ». No, no rispondeva questo è l'olio vostro, dei motori delle macchine. Poi qualcuno confessò che era veramente l'olio per motori. Enzo andava a vedere col dito, cioè si intendeva di tutto, conosceva i materiali, la pellicola. Faceva impressione! Quello era un organizzatore che sapeva il fatto suo. Però dava a Cesare quello che era di Cesare, e dava a Dio quello che era di Dio. Sapeva interrogare il personale a proposito: « tu di che hai bisogno, cosa ti

serve ». Questi organizzatori pretendevano, certo, pretendevano il prodotto buono. Però ti mettevano in condizione di farlo il prodotto buono. Da un fonico (adesso parlo della mia categoria) pretendono il prodotto buono: Poi lo costringono da solo, con un Nagra a tracolla, con un microfonino giocattolo, con un gruppo attaccato alla scena (perché si perde tempo a mettere 100 metri di cavo e a nasconderlo dietro un palazzo, ecc. ecc.) con la macchina da presa senza blimp, e quindi rumorosissima, da questo poveraccio pretendono la buona colonna sonora. Ma come fa? Non può fare miracoli. I miracoli li fa soltanto il Padreterno e, secondo me, neanche lui li fa i miracoli. Perché se li facesse commetterebbe una parzialità, e quindi, concludete voi.

ENZO SERAFIN (Vincenzo S.) - Direttore di fotografia

Nato a Venezia il 16 aprile 1912. Dopo un lungo tirocinio, nel 1942 esordì come direttore di fotografia con il film di Pina Renzi, *Cercasi bionda bella presenza.* Dopo alcuni film in Spagna, nel 1950 è al finaco di Michelangelo Antonioni, per *Cronaca di un amore* e nei successivi, *I vinti* (1953) e *La signora senza camelie* (1954). Tra i molti registi con cui ha lavorato ricordiamo: Luigi Zampa, per *Processo alla città* (1952), per *La romana* (1954) e per *Ragazze d'oggi* (1955); con Roberto Rossellini, per *Viaggio in Italia* (1953) e con Alberto Lattuada, per *La steppa* (1962). Nel 1953 ha avuto il « Nastro d'Argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici per il complesso della sua opera.

Oggi il lavoro di équipe esiste senza dubbio in qualche importantissimo film di Fellini o Zeffirelli. Ma nella maggior parte dei nostri film, questo lavoro di équipe non esiste più. Ormai ognuno di noi fa quello che deve fare, sotto gli ordini della produzione. Questa, a sua volta, deve portare a termine in otto ore un piano di lavorazione che in un grosso film non si potrebbe fare in una settimana. Perciò l'équipe oggi è spezzettata in tanti vasi chiusi, in tanti compartimenti stagni, e i risultati non sono più quelli di una volta. Non c'è più quell'affiatamento, quella ispirazione collettiva, che poteva dare frutti eccezionali. E oggi ci accontentiamo di frutti normali, di stagione.
In realtà il cinema si fa proprio a compartimenti chiusi. La comunione, la collaborazione quasi non esiste più. Oggi si domanda al direttore di fotografia, a un operatore, un professionismo sicuro, per poter dare un risultato certo e rapido, ma più in là non si domanda. Il giudizio dell'operatore certe volte non lo si chiede neanche più per il trucco, per certi toni di colore, ecc. Oggi al « signor » operatore ci si rivolge soltanto per ottenere una fotografia che possa rispondere al gusto del pubblico medio. Nella cinematografia italiana ci sono dei casi a parte, come quello dei grossi registi, con i quali dall'inizio della progettazione del film, l'operatore già può, cerca di collaborare. Ma in generale, nel 90% dei nostri film, oggi si chiama l'operatore il giorno prima di girare, e gli si dice: « questi sono i tuoi elettricisti, questi sono i tuoi macchinisti, vai a parlare con il regista che ti spiega quello che succederà domani ». Credo di aver detto abbastanza in proposito.
Quanto poi ai costi della parte tecnica nella produzione di un film medio, in un film, mettiamo di 200 milioni più o meno, penso che al massimo si possa arrivare al 5% di spesa e, potrei anche citare il caso di film nei quali il costo totale « a forfait » di tutto il materiale necessario per la fotografia è stato di 3 milioni, il ché andava a gravare su di un costo complessivo di 180 milioni. 3 milioni significherebbe neanche il 2%, mi pare. Quello che si chiede oggi a un operatore, in genere, è la massima economia, perché naturalmente il costo del film, il prezzo del film, è spostato tutto sui grossi attori, sui grossi registi. Cioè, a noi si chiede soprattutto di fare economia. Economia che oggi è abbastanza possibile perché,

con la sensibilità delle nuove pellicole, si può fare un film con 20 KW, tra esterni ed interni. Inoltre, per gli elementi tecnici, come macchinisti, elettricisti, invece della solita troupe di cinque o sei, oggi si lavora con naturalmente senza che il produttore possa pretendere una qualità che due o, al massimo, tre persone. Perciò questa economia oggi noi la diamo, non si può dare con la fretta e l'economia che ci è imposta dall'inizio. Intendo dire che se io dovessi fotografare una chiesa, i mezzi non possono mai essere sufficienti con tale premessa. Praticamente, se dovessi girare dentro una chiesa, dovrei girare un angolino della chiesa, perché il totale non si potrebbe mai fare. Naturalmente oggi si possono fare anche dei « miracoli », perché i laboratori possono spingere lo sviluppo delle pellicole e rivelare un'immagine ottenuta quasi senza illuminazione. Ma, artisticamente parlando, non è questo l'ideale per noi operatori.
La tecnica oggi pesa sulle scelte espressive almeno la metà di quello che pesava un tempo, parlo di dieci, quindici anni fa. Ciò va attribuito soprattutto, come dicevo prima, all'enorme sensibilità del materiale fotografico che adoperiamo, e perché le nuove leve degli operatori si sono spinte avanti con il miraggio di inventare una tecnica diversa da quella che adoperavano i famosi maestri di Hollywood, o i nostri maestri italiani. Una rivoluzione della fotografia, non in senso artistico, ma una rivoluzione economica, della quale certamente il pubblico non so se ne accorgerà, ma che non va certo a vantaggio della qualità dei nostri film.

VITTORIO STORARO - Direttore di fotografia

Nato a Roma il 24 giugno 1940. Frequenta i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia diplomandosi nel 1960. E' stato assistente di Marco Scarpelli e di Aldo Scavarda. Il primo film al quale prende parte, come assistente di M. Scarpelli, è *Il mantenuto*, di Ugo Tognazzi del 1961. Inizia l'attività, come direttore di fotografia, con cortometraggi e documentari (per *Rapporto segreto*, di Camillo Bazzoni, riceve il « Nastro d'Argento » 1966 dell'Associazione Nazionale Critici Cinematografici Italiani). Con il primo lungometraggio, *Giovinezza, Giovinezza*, di Franco Rossi, si aggiudica il « Nastro d'Argento » 1969 per la migliore fotografia. Per il film successivo, *L'uccello dalle piume di cristallo* di Dario Argento, riscuote, nel 1969, un successo personale senza precedenti, specialmente negli Stati Uniti. Nel 1970 inizia la sua collaborazione con Bernardo Bertolucci con *Il conformista* (premio della critica americana) al quale segue, nello stesso anno, *La strategia del ragno* e *L'ultimo tango a Parigi*. Nel 1971 dirige la fotografia di *Addio fratello crudele* di Giuseppe Patroni Griffi e dello sceneggiato televisivo l'« Eneide », di Franco Rossi.

Che nel cinema esista ancora il lavoro di equipe mi sembra di sì. Perlomeno è la cosa in cui credo, che il cinema, in modo fondamentale, sia un lavoro di équipe. Anche se, ovviamente, tutto è completamente visto da colui che è il regista, e che rappresenta un po' il direttore d'orchestra di fronte a una serie di solisti, dallo scenografo, all'operatore, agli attori, al costumista, e che deve — per quello che è il suo discorso da fare — prendere il meglio d'ognuno e inserirlo in una linea, diciamo, giusta nel film, e quindi eseguirne l'orchestrazione. Comunque credo nell'équipe, perché è chiaro che uno scrittore al limite dovrebbe fare tutto da solo. Cioè se un regista è completo, prenda, come fa uno scrittore, una penna, una macchina da scrivere o una macchina da presa, e se può, faccia tutto da solo. Allora farebbe veramente un'opera più completa, cioè esattamente e veramente sua. Ovviamente ci sono tali e tanti problemi e tante vie nel cinema, che un film fatto così non sò quanto potrebbe durare: impiegherebbe cinque anni per fare un film un regista, se dovesse fare tutto da solo, e non sò come potrebbe fare. Quindi il regista deve comunque chiedere delle collaborazioni. Se non si condiziona a questi collaboratori, tutto diventa difficile. Ma il film è un piacere farlo insieme. Il lavoro diventa molto bello, perché è un ragionamento d'insieme, pur facendo capo ad un'unica mente. Perché quello che vedo io,

o vede un costumista, o uno scenografo, personalmente deve essere comunque visto e inserito nel contenuto del film o del regista. Perché se io facessi una bellissima fotografia, ma che non c'entrasse assolutamente col film, sarebbe una cosa sbagliatissima. Deve esserci sempre da parte dell'équipe un condizionamento al tipo di film, al regista, il che mi sembra ovvio. Chi fa questo tipo di lavoro è preparato in partenza a ciò che deve fare. La cosa che si cerca di raggiungere è di comprendere il contenuto di ogni singolo settore del film, e diventarne padrone adattandolo alla propria personalità. E' come un pezzo di musica che se lo si fa suonare a dieci solisti, ognuno lo interpreta a suo modo, pur eseguendo quel tipo di musica. In questo senso si riesce ancora — mi sembra — a essere abbastanza indipendenti, pur eseguendo delle direttive. Cioè solo in questo senso mi sembra che chi ha un minimo di idee personali, può comunque fare questo tipo di cinema. Io vedo la collaborazione con Bertolucci, o con Patroni Griffi, o con Bazzoni, in questo senso, e mi trovo benissimo, perché riesco ad essere libero pur eseguendo cose dirette da altri. La fotografia non è stabilita solo da me, perché in partenza c'è il punto di vista, della persona che l'ha scritto, il soggetto, che ha fatto la sceneggiatura, e ha una visione in rapporto al suo stile, dell'immagine.
Un altro modo di vedere la stessa cosa, lo possiede chi esegue la scenografia, il costume, la scelta degli attori che la devono rappresentare, chi darà l'atmosfera generale. Una volta esternata questa idea, la si lavora insieme, la si struttura, e poi si passa all'esecuzione, che non è solo un'esecuzione, ma un'interpretazione, una visione personale, di questa idea per realizzarla. Sinceramente se dovessi eseguire supinamente degli ordini, perlomeno io, non lo sarei adatto. Mi troverei malissimo, se dovessi lavorare con una persona che mi dicesse esattamente, devi fare questo, mi devi dare questo. Non sarei capace non sò. Perché magari in quel momento tu stai cercando di dare la stessa atmosfera, che è la cosa importante, ed interessa all'autore stesso, e magari la faresti in un modo migliore.

Mi sembra che il costo tecnico di un film sia sensibilmente ridotto rispetto ad una volta, perché una volta i costi erano dovuti appunto alla poca sensibilità delle pellicole, e perché c'è un nuovo modo di vedere l'illuminazione di un film. Una volta veramente bisognava illuminare intensamente per « illuminare ». Non quando si faceva la fotografia ovviamente, per fotografia intendo sempre « scrittura con la luce ». Serviva una gran quantità di mezzi di illuminazione, abbastanza costosi e ingombranti. Quindi squadre di elettricisti, gruppi elettrogeni, ecc. Oggi giorno veramente si riesce a girare un po' col nuovo modo di vedere. Questo è dovuto molto a Di Venanzo, a Godard, per citare solo quelli che mi vengono in mente adesso. Essi hanno trovato il modo di illuminare quello che è una scena, di dare una base di illuminazione al cinema, che non è più succube come una volta agli archi, ai cinquemila, ai diecimila, sbattuti in faccia agli attori con quattro chili di cerone addosso. Un po' purtroppo ciò era dovuto alla sensibilità della pellicola, e non sempre alla inabilità degli operatori. Molte volte si era costretti a questo. Su questo abbiamo la scuola degli americani che utilizzando tantissimi mezzi, riuscivano comunque a dare una struttura all'immagine fotografica abbastanza scadente.

Non credo che l'attuazione tecnica di un film raggiunga ancora cifre molto elevate. Non mi sembra, non sono d'accordo. Mi sembra invece che oggi giorno il costo tecnico di un film sia molto, ma molto più basso, rispetto a quello che poteva essere una volta. Considerando la svalutazione della moneta, e in base a quanto costava una volta un film, e a quanto costa adesso — la tecnica se prendeva una volta il 40% del costo di un film,

oggi giorno prende il 20% — credo — perché con pochi mezzi elettrici, mi sembra si possono fare le cose che una volta si facevano con dei grossi apparecchi illuminanti. Assolutamente non sono d'accordo che la tecnica sia così costosa. Circa l'immagine offerta al pubblico, mi sembra che proprio come tipo di qualità tecnica dell'immagine, forse una volta era un po' più perfetta, cioè era un po' più fredda. Da quello che mi è stato insegnato al Centro Sperimentale, il modo di vedere la fotografia, era soltanto, esclusivamente dal lato tecnico. Siccome c'erano dei grossissimi problemi tecnici, tutta la preparazione di un operatore per quello che si doveva realizzare, era basato su rapporti di luci, o di tipo, di qualità di colori, o di tipo, di qualità di certi proiettori. Era considerata una buona immagine, una immagine tecnicamente livellata, in modo che si potesse arrivare alla perfezione sul rapporto di tonalità ecc. Forse in quel senso, si, non è che sia scaduta, è sorpassata. C'è un modo di vedere oggi, per cui, se una volta non si accettava una finestra sfondata di luce, oggi giorno la si accetta. Perché c'è un modo differente di vedere la fotografia. Strutturalmente, proprio come tipo di immagine, mi sembra oggi sia migliorata in questo senso, che è molto più qualitativa, molto più sensibile, come tipo di illuminazione. Una volta c'erano centomila film, più o meno tutti uguali. Oggi, se fatti da certe persone, mi sembra di no. Mi sembra che veramente si riesca a dare selettivamente un tipo di immagine, per ogni tipo di film, per tipo di contenuto. Molti lo fanno, da Nannuzzi in Italia, Billy William in Inghilterra, non mi ricordo quello di *Butch Cassidy*, o tanti altri film che ultimamente ho visto, sono veramente un modo nuovo di vedere la fotografia, di trattare l'immagine, modo che una volta si faceva anche, ma oggi è più diffuso, viene fatto più spesso. Come tipo di immagine, mi sembra un po' più moderna, e che abbia avuto un'evoluzione, non un'involuzione. In questo senso non mi sembra rimasta statica. Ci sono tanti film che più o meno sono rimasti così, ma sono molto meno, mi sembra, rispetto a una volta. Oggi giorno, anche con piccoli film, lavorando con pochi apparecchi, mi sembra che si possa ottenere un tipo di immagine, di impressione, data attraverso la composizione di una gamma di colori, di tonalità, che poi è tutto quello che va a formare appunto l'immagine, dovuta a tanti fattori, all'ambiente, alla scenografia, al costume, all'attore, al modo di inquadrare del regista che mi sembra abbia fatto senz'altro un passo avanti rispetto a una volta. Intendiamoci non è l'evoluzione delle macchine da presa che fa questo. C'è stato un periodo in cui sembrava che soltanto facendo delle grandi illuminazioni si potesse fare del cinema. Poi si è tornati invece a vedere le cose in un modo un po' più serio. Certo per giungere veramente a una immagine un po' più semplice, ma più sobria, in questo senso, si passa attraverso degli stadi in cui si fanno delle cose molto strane. (Però erano veramente come degli specchietti per le allodole). Ora si è un po' scavalcata questa moda, si è un po' maturata. Lo stesso stile è più maturo. Parlo delle persone con cui lavoro abitualmente: Bertolucci l'ho visto girare *Prima della Rivoluzione* a *Partner*, e ho visto come è stato fatto il *Conformista*, e l'ultimo film. In questo mi sembra che c'è stata una maturità dell'immagine, senz'altro. Sul fatto tecnico mi sembra, il mio sogno è di riuscire a fare un film senza gruppo elettrogeno o proiettori, riuscire a manovrare la luce naturale, o con piccole aggiunte o con piccoli apparecchi, in modo da utilizzarla bene. Fare veramente una cosa di stile, molto secca, molto pulita, senza manomettere la realtà. Vedo come riesco a muovermi. Cerco, anche se devo aggiungere qualcosa, o fare, o rifare delle cose, e basarmi sempre su un tipo di immagini più pure possibili. Non sempre ci si riesce. Questa è una linea programmatica e mi sembra che si riesca anche con pochissimi mezzi. Oggi giorno, per esempio, le lampade più grosse che vanno sono

le pinze, le flood, le spot, le bandierine, che non sono più i diecimila, o i grossi apparecchi, che si utilizzavano una volta. In questo senso mi sembra, non sono molto d'accordo, che i costi siano ancora alti e la fotografia non sia mutata.
Se si fa una separazione molto precisa tra il regista, l'operatore, lo scenografo ecc., la domanda se la tecnica condizioni le scelte espressive dell'autore ha valore. In un modo più serio, mi sembra che non abbia senso. Perché un autore, o comunque un regista, dal momento in cui conosce la tecnica, o conosce le possibilità che ha nel mezzo con cui si esprime, non mi sembra subisca limitazioni. Dal momento in cui sa che può scrivere, può esprimersi attraverso un certo numero di fattori tecnici, conoscendoli, li utilizza e si esprime con quelli. Ovviamente non sempre un autore, un regista può conoscere esattamente quelle che sono tutte le nozioni necessarie ad utilizzare una tecnica, e proprio per questo c'è uno scenografo per la scenografia, un operatore per la fotografia e un costumista per i costumi. Non è detto che deve essere espressamente a conoscenza di tutti i fattori tecnici di ogni singolo settore. Proprio per questo esistono i collaboratori, e, se sono realmente collaboratori, non mi sembra esista il problema. Se c'è il problema lo si risolve ogni volta col consiglio, col dialogo, col vedere insieme una cosa e il modo in cui sia possibile realizzarla. Ma senza costrizione, in base alle possibilità che ci sono, che sono concesse al cinema. Se uno vede con l'occhio, non può ottenere una immagine come con l'occhio, perché ha il limite del mascherino del cinema, che ha un suo campo dovuto poi all'angolazione, alla grandezza degli obiettivi. Volendo è una limitazione anche quella, ma conoscendola non lo è più, in quanto si utilizza il mezzo a seconda di quello che si deve dire. La stessa cosa per il tipo di pellicola, o per il tipo di mezzi tecnici che ci sono. Una volta uno sa, è come i colori per un pittore. Quando un pittore ha tanti colori in mano, con tutta quella serie di colori, mischiandoli, diluendoli, essiccandoli, facendo tutte le manipolazioni possibili, può ottenere una data gamma di colori e con quelli si può esprimere. Se si può dire che c'è una limitazione è pur vero, perché è chiaro che se uno potesse far come nel cartone animato, non avrebbe problemi perché potrebbe ottenere tutto, potrebbe far diventare le cose piccole, grandi. Questo tipo di problemi tecnici nel cinema usuale sono irresolvibili. Cioè in questo senso ci sono limitazioni dovute al tipo di struttura della quale è formato, con cui si costruisce il cinema. Ma al di fuori di questo non vedo difficoltà, una volta che si sa utilizzare i mezzi. E quando si lavora seriamente in collaborazione, tutto quello che si ha nelle mani, può essere utilizzato per poter dare un tipo di idea esatta di quello che si vuole trasformare in immagine. Se esiste veramente questa collaborazione, non mi sembra esistano problemi. Spesso si viene a dire: ah, quell'operatore è lungo, sì deve aspettare mezz'ora prima che illumini
Oppure si ordina:
Illuminami questa scena. In quel senso è vero che tutto limitato, perché un regista è condizionato dallo scenografo, che deve fare la scenografia, dall'operatore che deve illuminargliela. Se esiste veramente un modo di lavorare in équipe, un lavoro insieme, non esiste questo tipo di inconveniente, perché quando si fa un tipo di scena, e si pensa a un tipo di illuminazione, il regista stesso vive gli stessi sentimenti dell'operatore che illumina. Non è una cosa a sé stante la scena, perché deve essere illuminata, altrimenti non si può girare. Perché anche se non evidente è un tipo di esprimere « fotografico » dell'atmosfera di cui il regista ha bisogno. Così egli non penserà mai che l'operatore sia svelto o lungo, dispendioso o meno, perché insieme hanno pensato a un tipo di atmosfera da dare alla scena e insieme la vanno a costruire. Per cui è cosciente lui e

l'operatore, e tutti. Tutto lo si fa in quel momento insieme, e quindi lo si vive personalmente. Non è più una persona che si va a mettere seduta e aspetta. Logicamente se il regista aspetta cinque minuti, o un quarto d'ora, o mezz'ora, finché un altro illumina, e magari questi gli diventa antipatico, perché in quel momento lui magari vorrebbe girare, e non può girare, e lo vede come un antagonista, o comunque come un tale che gli limita le possibilità, in questo senso sì, la tecnica pesa sull'autore ma allora è tutto sbagliato, anche il tipo di rapporto per fare il cinema. Allora è meglio che questo regista faccia lo scrittore, o un'altra cosa non so. Oppure sono sbagliati i collaboratori, o non vanno d'accordo tra loro. Ma in una équipe vera, il problema non esiste, perché ognuno nel suo settore ha la conoscenza esatta, tecnica delle possibilità di esprimersi. E con la collaborazione del regista, pur mettendo a disposizione l'esperienza, la qualità, la sensibilità, la conoscenza tecnica, si riesce a realizzare quello che è nella mente di ognuno dei componenti dell'équipe e principalmente del direttore dell'orchestra che è il regista. E si riesce a portare in immagine quello che si ha in mente. Non trovo questo sia un problema.

JEAN-MARIE STRAUB - Regista

Nato a Metz (Francia) l'8 gennaio 1933. Compie gli studi di letteratura a Strasburgo e Nancy; dal 1950 al 1955 dirige un club cinematografico a Metz; dal 1954 al 1956, a Parigi, è collaboratore di registi come Abel Gance, Jacques Rivette, Jean Renoir, Robert Bresson e Alexandre Astruc; dal 1958 vive in Germania, dal 1969 a Roma. Il suo esordio alla regia è nel 1963 con il cortometraggio *Machorka-Muff.* Nel 1965 realizza *Nicht versöhnt - oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Non rinconciliati, ossia solo violenza aiuta dove violenza regna)*. Questo film lo pone alla ribalta come uno degli autori più interessanti e attenti del nuovo cinema tedesco. Nel 1967 dirige *Chroni per Anna-Magdalena Bach* che con i due successivi film per la televisione tedesca — *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968) e *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* ovvero *Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1970), conferma la sua maturità e la sua originalità. Ha avuto diversi riconoscimenti alle manifestazioni cinematografiche alle quali hanno partecipato le sue opere.

Il prodotto cinematografico nella sua confezione deve avere ancora come caratteristica fondamentale il lavoro di équipe. Il contributo tecnico all'interno di tale équipe si realizza nell'uguaglianza tra suono e immagine, immagine e suono; al contrario di ciò che si fa quasi sempre in Italia. Il budget destinato all'attuazione tecnica di un film raggiunge ancora cifre molto elevate, malgrado poco o nulla sia mutato nel tipo di immagine offerta al pubblico, a causa del disprezzo dei ruffiani per il pubblico.
Sulle scelte espressive dell'autore la tecnica ha un peso, ahime!, tante volte in Italia troppo lieve. Risultato: film idealistici, cioè che non esistono (come materia cinematografica).

FLORESTANO VANCINI - Regista

Nato a Ferrara il 24 agosto 1926. Dalla professione di giornalista, nel 1949, passa al cinema e realizza diversi cortometraggi rivelandosi come uno dei migliori documentaristi di quel periodo. Nel 1955 inizia la sua collaborazione come sceneggiatore e aiuto regista fino al 1960 quando dirige il suo primo lungometraggio a soggetto, *La lunga notte del '43,* che gli meritò il premio « Opera Prima », alla Mostra del Cinema di Venezia 1960. Dopo *Le stagioni del nostro amore,* premio « Fipresci » al Festival di Berlino 1966, e una lunga parentesi commerciale, realizza, nel 1971, *Bronte - Storia di un massacro* un film che si riaggancia allo stile delle sue prime opere.

Sì, a mio avviso, sì. Il cinema è un lavoro di équipe! Mi pare quasi ovvio

il dirlo. Il pittore è solo davanti alla sua tela con i suoi colori, il musicista è solo con se stesso davanti ad un pianoforte, o a non so quale strumento usi per comporre, il poeta è solo con una matita o con una penna e un foglio di carta, come lo scrittore, e così via. Ma un regista, ammesso che sia un autore, un artista di uguale livello, non è mai solo con se stesso davanti al mezzo col quale deve esprimersi. Se il mezzo col quale esprimersi per il pittore è la tela e i colori, o oggi anche altre cose, una penna e un foglio di carta, o una macchina da scrivere e un foglio di carta per lo scrittore, il regista ammesso che sia un artista e un autore, non è solo davanti al mezzo tecnico. Per esprimersi ha bisogno di una équipe di collaboratori che conosciamo benissimo, e va dall'ultimo macchinista, allo scenografo, al direttore della fotografia. Il suo intervento evidentemente è fondamentale ed è forse condizionante dell'attività dei collaboratori, ma ne è anche spesso condizionato; perché sicuramente c'è sempre qualcuno che nei film ha fatto tutto. Probabilmente, però sicuramente, se avesse avuto un altro collaboratore se è possibile fare questa ipotesi, forse quella macchina là di *Tempi moderni* Chaplin l'aveva in mente così, così gli è andata bene, così come poi noi l'abbiamo vista, forse in un qualche altro modo sarebbe venuta fuori. Ma se il suo collaboratore fosse stato un altro forse sarebbe scaturita leggermente diversa. Invece nel disegno, nella pittura, la cosa è del pittore e sicuramente è come lui l'ha voluta senza nessun altro condizionamento.

Anche il massimo della libertà di un autore cinematografico, come nel caso di Chaplin che è forse uno degli autori cinematografici che più di ogni altro è riuscito ad essere libero e non condizionato da niente all'intorno, beh!, anche lui, secondo me, ha subito o ha avuto una collaborazione da parte di altri. Il primo esempio che mi è venuto in mente è quella famosa macchina che faceva « pum, pam », di *Tempi moderni.* A lui è andata bene così, se l'è costruita così. Ma il lavoro di invenzione di quella macchina, l'avrà fatto, come è certo, con un'altra persona, o con un'équipe di persone che gliela hanno costruita. Se quell'équipe, per ipotesi, fosse stata un'altra, beh! quella macchina sicuramente sarebbe stata diversa. Poi magari sarebbe andata bene lo stesso, come risultato artistico, ma, diversa sarebbe stata.

Mentre non è pensabile che un quadro di un pittore sia diverso. Il giorno dopo può fare un'altra cosa: ma una l'ha già fatta. I colori non lo condizionano. Il giorno che vuole un altro colore, se lo cerca, lo trova, oppure non riesce a trovarlo perché la sua ispirazione (se questa parola si può usare) in quel momento non è felice. Ma egli è solo con se stesso. Quindi, secondo me, il prodotto cinematografico è sicuramente una confezione e un lavoro di équipe.

La presenza di un operatore incide molto sull'ispirazione espressiva. Evidentemente io sono un autore che poche volte nella vita ha avuto una totale libertà. Forse io non l'ho avuta mai, e se ci pensiamo bene, è difficile nel cinema averla. Più o meno a certi livelli l'ho avuta; qualche volta mi è sembrato di averla. Ma, forse, ripensandoci, non era neanche vero. Non è questa solo la libertà di fare quello che si sente, cioè la libertà del produttore che ti condiziona, del distributore, che è anche proprio quella dei mezzi (siccome il cinema, è un lavoro industriale in una certa fase di realizzazione pratica di un progetto) perché se tu hai « cinque » fai una cosa per il valore di « cinque » come risultato, non dico artistico (che dopo però diventa anche forse artistico) se hai « dieci » fai qualcosa di più. Cioè, se io veramente ho l'esigenza di illuminare in una notte piazza del Popolo, ma non ho i mezzi per farlo, e debbo limitarmi a fare un quarto di piazza del Popolo, in un qualche modo la mia ispirazione è stata soffocata. Se veramente l'esigenza mia era di avere

tutta piazza del Popolo illuminata, ma i mezzi non li ho avuti per farlo, beh, ho subito evidentemente una violenza alla mia ispirazione. Questo avviene continuamente nel cinema.
Il cinema è un continuo compromesso, giorno per giorno, ora per ora, fra quello che tu vorresti fare e quello che ti è possibile fare. Io mi trovo spessissimo a combattere con questi problemi.
Non so se la domanda implica questo o anche un fatto di valutazione dell'opera che ti viene data dai singoli collaboratori, indipendentemente dai mezzi messi a loro disposizione, dalla loro capacità.
A volte capita che i collaboratori apprezzino i loro impegni, a volte capita di no. Questo crea squilibri, genera cose che spesso limitano molto. Se il problema è il condizionamento dell'autore, i condizionamenti, appunto, possono essere infiniti. Ecco, secondo me, la differenza fondamentale tra un autore cinematografico e un autore che abbia un altro mezzo col quale esprimersi. E' vero che anche un pittore, un musicista, uno scrittore può essere condizionato proprio da ogni momento che vive nella società, ma, mentre questo autore ha sempre la possibilità, o di non esprimersi in quel momento, (se non si sente libero di farlo) o di correggersi, o di attendere un altro momento, al regista cinematografico questa possibilità capita rarissamente. Forse Chaplin, o pochi altri.
Stamattina a me non va molto di girare, lo confesso, non ne ho nessuna voglia. Non so perché, non ne ho voglia. Proprio non mi va. Andrei a fare un'altra cosa. Invece devo girare, debbo andare a girare, non c'è niente da fare.
Rarissimamente succede che tu possa correggere quello che hai fatto. Pochissimi registi al mondo lo possono fare. Il più modesto scrittore, pittore, musicista, può sempre, in ogni momento, non lavorare o correggere quello che ha fatto, o distruggerlo addirittura. Il regista no, non lo può, o perlomeno in rarissimi casi. Ecco, il condizionamento quindi è reciproco e continuo.
Probabilmente fra mezz'ora sarò a girare e, il mio stato d'animo si riverserà anche sugli altri collaboratori, perché lo avvertiranno benissimo che io stamattina non ho voglia di lavorare.
Le altre mattine, appena arrivo, dico: facciamo così, facciamo colà, ecc. Invece stamattina non ho ancora detto niente, e sono là tutti che aspettano che io arrivi e dica: facciamo così, facciamo colà. Di conseguenza durante il lavoro di oggi essi saranno condizionati in un qualche modo, e ciò si riverserà su di me e probabilmente fra tre o quattro ore saremo nervosi tutti.
Quindi il cinema è un lavoro di équipe, dove ognuno probabilmente condiziona l'altro, perché ognuno si porta, quando arriva sul lavoro, sul set, i suoi problemi, i suoi rapporti con la società, i suoi rapporti familiari, tutto, tutto quello che un uomo ha dentro.
Rispetto anche a venti trent'anni fa, secondo me, è mutato il rapporto fra budget destinato all'attuazione tecnica di un film, (com'era il cinema, ad esempio quello americano od i trent'anni fa, ma anche italiano anche il cinema, diciamo, più povero industrialmente) ha il rapporto cioè della spesa tecnica che avveniva allora e quella che avviene oggi in un film. Non è mica vero che una volta si spendesse di meno, non è mica vero. Si spendeva molto di più, proprio per cose tecniche. C'è una certa agilità di ripresa, una diminuzione di mezzi tecnici, del quoziente di illuminazione, ecc. Secondo me la semplificazione si è sviluppata in questi ultimi anni perché la tecnica è progredita, cioè ha offerto, lo sappiamo tutti, pellicole più rapide.
Sappiamo anche un'altra cosa: che la tecnica di laboratorio si è trasformata ed è diventata miracolosa. Quante volte, lo sappiamo bene, cose non

fatte forse alla perfezione sono state migliorate dagli stabilimenti. Il laboratorio ha salvato tanti, tanti operatori e tanti sbagli fatti in ripresa. Oggi in laboratorio si fanno cose incredibili. Certa fotografia è giudicata all'apparire del film in prima visione miracolosa. Bisognerebbe dire grazie ai laboratori che l'hanno corretta e non all'uomo che l'ha firmata, lo sappiamo bene ormai.

Quindi non è vero, secondo me, che ci sia un aumento in proporzione (parlo di budget destinato all'attuazione tecnica di un film), rispetto a quello che era per la tecnica del passato l'impianto produttivo di trenta, quarant'anni fa.

Io mi ricordo il primo film al quale ho partecipato come aiuto regista, ormai sono diciotto diciannove anni fa, un film modestissimo in definitiva. Oggi non si sogna più nessuno di partire con un bagaglio tecnico come qeullo (una cosa mastodontica), dieci camion, ecc. Oggi si fanno i film con molto meno. Forse il costo è ancora elevato, ma è un altro il problema; cioè sono elevati i costi in genere di tutto, ma nego che, a mio avviso ci sia un aumento proporzionale, o sproporzionato, del budget tecnico, oggi, rispetto a venti o trent'anni fa. Per me è il contrario. Quanto al problema, se sia mutata o no l'immagine offerta al pubblico, allora il problema è un altro. Se si intende chiedere se è mutata sostanzialmente, culturalmente, politicamente, l'immagine che si offre al pubblico, direi che è un altro il problema, che non ha a che vedere, in questo particolare caso, con la tecnica. Perché la tecnica oggi sicuramente offre più possibilità, e quindi anche più possibilità di espressione per l'autore o gli autori di un film.

La tecnica condiziona le scelte espressive dell'autore. Certo, se il cinema si potesse fare come si gira con la 8 mm., a casa propria, la moglie, i figli, mentre fanno il bagno o vanno a passeggio per la strada, ecc.; apparentemente si sarebbe liberissimi. Ce l'abbiamo tutti una 8 o una 16 mm., e qualche volta riprendo anch'io mio figlio che passeggia per la strada. Quindi sono liberissimo. La tecnica apparentemente non mi condiziona, perché non ho bisogno appunto di convocare una troupe, di mettere insieme tutta quella macchina spaventosa che è necessaria per fare un'inquadratura. Però non è vero sia la stessa cosa. Quello non è cinema, oppure è un altro tipo di cinema, cioè il cinema di attualità, il cinema di ricerca. Zavattini lo chiamava, qualche tempo fa, il *pedinamento*, cioè il suo ideale. Qualche tempo fa egli idealizzò questa cosa: fare un buco nel soffitto, mettere una macchina da presa, e cogliere quello che due, tre, cinque, una persona sola, fanno in quella stanza, senza che questa persona lo sappia. Si possono ottenere documenti straordinari, ma non è evidentemente un'opera di creazione.

Quindi la tecnica condiziona sicuramente l'autore e le esigenze tecniche lo condizionano, ma sono anche però indispensabili alla sua possibilità di esprimersi.

Se noi oggi dobbiamo fare una ripresa in esterno per la quale voglio il sole, ci serve assolutamente che ci sia il sole, e arriviamo sul posto e c'è il grigio, ci sono le nubi. Se la tecnica oggi fosse talmente progredita da far apparire pieno di sole quel paesaggio, che invece è grigio, sicuramente la tecnica mi condizionerebbe meno. Una tecnica che mi offre questa possibilità, di far apparire soleggiato cioè quello che ancora è invece tutto grigio, ancora non c'è. Quindi sono condizionato in questo modo alla tecnica. Però direi che è abbastanza fatale, e fa parte di quel primo discorso che ho fatto all'inizio, cioè della differenza tra quando io vado sul posto e ho bisogno del sole e lo trovo e invece quando trovo il grigio. Posso anche aspettare, o rinunciare. Se riesco, se sono un regista

di autorità, di polso, mi impongo, se il produttore accetta questo fatto, di spendere i soldi inutilmente, e quella mattina non mi fa girare.
Ecco, come dicevo all'inizio, la differenza: il pittore in quel momento a casa sua non ha quelle condizioni di luce. Non fa il quadro, o ne fa un altro. Allo scrittore non viene quel verso: ci pensa, o lo fa il giorno dopo, o lo corregge.
In questo senso la tecnica evidentemente nel cinema condiziona sempre. Però la tecnica è anche l'unico modo, forse, di fare il cinema. Che possa svilupparsi, migliorarsi continuamente, non c'è dubbio. Già forse l'avrà fatto. Le possibilità tecniche di oggi, soltanto rispetto a cinque o sei anni fa, sono infinitamente superiori e danno più modo all'autore di esprimersi. Non c'è dubbio!
Io non mi sento più condizionato oggi, di qualche anno fa, semmai, il contrario. Certe possibilità fino a qualche anno fa non c'erano, c'è quindi una maggiore libertà.

Abbonamenti a *Bianco e Nero* per il 1973

L'abbonamento 1972 è scaduto.

La rivista BIANCO E NERO offre per il 1973 le seguenti formule di abbonamento:

a) Italia L. 5.000
Estero L. 6.800
abbonamento normale

b) Italia L. 10.000
Estero L. 12.000
abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO una copia del volume:
CALENDOLI - L'ATTORE, STORIA DI UN'ARTE
(prezzo di copertina L. 14.000)

c) Italia L. 12.000
Estero L. 14.000
abbonamento ridotto, con diritto alla scelta IN OMAGGIO di QUATTRO VOLUMI tra i seguenti:

1) Abramov N. - Dziga Vertov
2) Di Carlo C. - Michelangelo Antonioni
3) Rondi B. - Il cinema di Fellini
4) Eisner L. H. - Lo schermo demoniaco
5) Epstein J. - Spirito del cinema
6) Golovnia A. - La luce nell'arte dell'operatore
7) Idestam-Almquist B. - Dramma e rinascita del cinema svedese
8) Lawson J. H. - Teoria e tecnica della sceneggiatura
9) Laura E. G. - Il film cecoslovacco
10) Turconi D. - Marck Sennett il re delle comiche
11) Manvell R.-Huntley J. - Tecnica della musica nel film
12) Benoit-Levy J. - L'arte e la missione nel film
13) Doglio F. - Il telegramma
14) Canudo R. - L'officina delle immagini

d) Italia L. 30.000
Estero L. 35.000
abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO l'opera:
ANTOLOGIA DI BIANCO E NERO 1937-1943, 5 voll.
(prezzo di copertina L. 40.000)

I versamenti possono essere effettuati a mezzo vaglia o assegno o versando l'importo sul conto corrente postale N. 1/54528 intestando alla **SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI,** Via delle Fornaci, 103 - 00165 Roma.

BIANCO
E
NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dei fascicoli monografici dell'annata XXXIII

1972

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice dei fascicoli monografici 1972

Fascicolo 1/2

Fascicolo 3/4

Appendice

Fascicolo 5/6

Il questionario, le risposte

Fascicolo 7/8

Fascicolo 9/10

Fascicolo 11/12

Indice per autori

(a cura di *Franco Mariotti*)

Schede

A CURA DI GIACOMO GAMBETTI

DATI FILMOGRAFICI A CURA DI ROBERTO CHITI

I FILM

BIANCO E NERO riprende con questo fascicolo la pubblicazione delle schede filmografiche interrotta nel momento in cui è stata adottata la nuova formula monografica. La necessità di documentare la situazione cinematografica attraverso i dati tecnici e brevi schede informative è sempre rimasta presente, in attesa che si trovasse una soluzione. Molti lettori del resto hanno espresso il proprio disappunto per la repentina scomparsa di questo indispensabile sussidio informativo. Ecco perché si riprende ora, e senza un andamento regolare, la pubblicazione sistematica dei dati e delle schede. Il materiale contenuto in questo supplemento — ed è stata appunto la forma del supplemento la soluzione scelta — riguarda i film proiettati a Roma entro la fine del 1971. Allegati ai prossimi fascicoli, di tanto in tanto, usciranno gli altri supplementi, in modo che alla fine di ogni anno si abbia il quadro completo della situazione.

Film usciti a Roma (dal 1° maggio al 31 dicembre 1971)

A.A.A. Ragazza affittasi per fare bambino — v. **Baby Maker, The**

Addio fratello crudele — **r.:** Giuseppe Patroni Griffi - **s.:** dal lavoro teatrale « Peccato che sia una puttana » di John Ford - **sc.:** Alfio Valdarnini, Carlo Carunchio, Giuseppe Patroni Griffi - **f.** (Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.:** Mario Ceroli - **c.:** Gabriella Pescucci - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Charlotte Rampling (Annabella), Oliver Tobias (Giovanni), Fabio Testi (Soranzo), Antonio Falsi (Fra' Bonaventura), Rick Battaglia (padre di Annabella e Giovanni), Angela Luce (governante), Enzo Imperio (servo di Soranzo) - **p.:** Silvio Clementelli per la Clesi Cinemat. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro - **dr.:** 111'.

Trascrizione (si veda nei titoli di testa) con azione cinematografica, ma psicologie, ambienti e costumi che tendono a ricostruire l'epoca elisabettiana dell'origine in chiave nettamente teatrale. La recitazione, sul palcoscenico, è vista infatti nell'ingrandimento di una immagine che deve essere colta fin dal lontano spettatore dell'ultima fila; e, con la recitazione, tutto il resto: questo è lo spirito con cui il regista anche nel film ha agito ottenendo risultati ibridi, granguignoleschi ma superciali, alla moda di un cinema di violenza e di effetti ma anche di ovvietà narrativa e astorica. Di suo, in più, il regista ha immesso nel racconto una sorta di messaggio macellato in favore dell'amore carnale libero, comunque e con chiunque, sorella fratello madre padre, senza suffragare la propria tesi altro che con urla e sangue rosso di pomodoro, mentre i cani ululano attorno al banchetto e le si-

gnore fremono in sala. Quando mette in scena (mai frase fatta è stata più concreta) la tragedia di due fratelli che si amano al di là del matrimonio di lei, del figlio incestuoso e dell'omicidio-suicidio che li travolge, Patroni Griffi compie dunque, oltre ogni apparenza, un'opera di retroguardia artistica e di restaurazione borghese.

Adultera, L' — v. **Beröringen**

Africa ama — **r.:** Guido Guerrasio, Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Oreste Pellini - **s. e sc.:** Guido Guerrasio - **voce speaker:** Riccardo Cucciolla - **f.** (Eastmancolor): Alfredo e Angelo Castiglioni, Oreste Pellini - **mo.:** Guido Guerrasio - **m.:** a cura di Angelo Francesco Lavagnino - **p.:** Alberto Grimaldi per la Pea-Sahara Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Pea (reg.) - **dr.:** 104'.

Agente 007, una cascata di diamanti — v. **Diamonds are Forever**

Aiuto! Mi ama una vergine — v. **Hilfe - Mich liebt eine Jungfrau**

Alex in Wonderland (Il mondo di Alex) — **r.:** Paul Mazursky - **s. e sc.:** Paul Mazursky, Larry Tucker - **f.** (Metrocolor): Laszlo Kovacs - **scg.:** Pato Guzman - **arr.:** Audrey Blasdel - **cor.:** Paula Kelly - **mo.:** Stuart H. Pappé - **m.:** Tom O' Horgan - **ca.:** « Hooray for Hollywood » di Dick Whiting e Johnny Mercer, cantata da Doris Day; « Le vrai scandale » di Antonio Duhamel e Jeanne Moreau, cantata da Jeanne Moreau; « La rêve est là » di Georges Delerue e Jeanne Moreau; cantata da Jeanne Moreau; « Il piccolo teatro » e « L'arcobaleno di Giulietta » musica di Nino Rota (da « Giulietta degli spiriti » di Fellini); « Over the Rainbow » di Harold Arlen e E.Y. Harburg; « Time On You Side » di Howlett Smith; « Ja-Le-Man-Si » e « O-Me-Ya-Wa-Do » di John Broughton e Stanley Brown - **int.:** Donald Sutherland (Alex Morrison), Ellen Burstyn (Beth Morrison), Meg Mazursky (Amy Morrison), Glenna Sergent (Nancy Morrison), Viola Spolin (la madre), Jeanne Moreau (Jeanne Moreau), André Philippe (André), Michael Lerner (Leo), John Delaney (Jane), Neil Burstyn (Norman), Leon Frederick (Lewis), Carol O'Leary (Marlene), Sophia Krischer (Sophia), Gene Krischer (Gene), Paul Mazursky (Hal Stern), Moss Mabry (Wayne), Marvin Walkenstein (Bernie Leavitt), Rosemary Edelman (segretaria di Stern), Ed Long (guardia di frontiera), Angelo Rossitto (Fellini 1), John Rico (Fellini 2), Federico Fellini (Federico Fellini), Howlett Smith (pianista), Virginia Hawkins (segretaria), Richard Geary (poliziotto degli studios), Frances Nealy (cameriera), Billy Holms (addetto relazioni pubbliche), George Reynolds (autista) - **p.:** Larry Tucker per la Coriander - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 110'.

Alle kätzchen naschen gern (Desideri e voglie pazze di tre insaziabili ragazze) — **r.:** Josef Zachar - **s. e sc.:** Kurt Nachmann, Günther Heller - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Kurt Junek - **scg.:** Ferry Windberger - **mo.:** Arndt Heyne - **m.:** Gerhard Heinz - **int.:** Edwige Fenech (Blanche), Angelica Ott (Babette), Barbara Capell (Monique), Ralf Wolter (Philip), Helen Vita, Ilse Peternell, Ernst Stankovski, Sieghardt Rupp, Ivan Nesbitt, Paul Esser, Ernst Waldbrunn, Ossy Kollmann - **p.:** Erich Tomek per la Lisa Film, München - **o.:** Germania Occid. 1969 - **di.:** regionale - **dr.:** 86'.

All'ombra del delitto — v. **Rupture, La**

Along Came a Spider (Formula per un delitto) — **r.:** Lee Katzin - **s.:** dal lavoro teatrale « Sweet Poison » di Leonard Lee - **sc.:** Barry Oringer - **f.** (De Luxe Color): Robert Moreno - **scg.:** Jack Martin Smith e William Creber - **mo.:** Desmond Marquette - **m.:** David Rose - **int.:** Suzanne Pleshette (Janet Fury), Ed Nelson (dott. Martin Baker), Andrew Prine (Sam Howard), Brooke Bundy (Adrienne Klein), Richard Anderson, Wright King, Barry Atwater, Milton Selzer, Frank Ferguson, Virginia Gregg, Johannie Collins III, Joe E. Tata - **p.:** Alan A. Armer per la Armer Prod. - **pa.:** William Faralla - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 96'.

Amanti ed altri estranei — v. **Lovers and Other Strangers**

America America dove vai? — v. **Medium Cool**

Amica delle 5½, L' — v. **On a Clear Day You Can See Forever**

Amo mia moglie — v. **I Love My Wife**

Amore formula 2 — **r.:** Mario Amendola - **s. e sc.:** Mario Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Rossi - **scg. e arr:** Giorgio Postiglione - **mo.:** Antonio

Siciliano - **m.:** Guycen - **int.:** Mal (Paul), Giacomo Agostini (Giorgio Andreini), Terry Hare (Marina), Rod Licari (Strogoff), Annabella Incontrera (Lorelei), Elio Pandolfi (Joselito), Lino Banfi (Petronio), Gerard Herter, Eugene Walter, Ignazio Leone, Massimiliano Mungo, Fabio Frizzi, Enrico Luzi, Dante Cleri, Adriana De Roberto - **p.:** Bruno Turchetto per la Euro Int. Films-Explorer '58 - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 108'.

Anche gli uccelli uccidono — v. **Brewster McCloud**

Anderson Tapes, The (Rapina record a New York) — **r.:** Sidney Lumet - **asr.:** Alan Hopkins - **s.:** dal romanzo di Lawrence Sanders - **sc.:** Frank R. Pierson - **f.** (Panavision, Technicolor): Arthur J. Ornitz - **scg.:** Benjamin J. Kasazkow e Philip Rosenberg - **arr.:** Alan Hicks - **mo.:** Joanne Burke - **m.:** Quincy Jones - **int.:** Sean Connery (Duke Anderson), Dyan Cannon (Ingrid Everleigh), Martin Balsam (Tommy Haskins), Ralph Meeker (capitano Delaney), Alan King (Pat Angelo), Christopher Walken (The Kid), Val Avery (Parelli), Dick Williams (Spencer), Garrett Morris (Everson), Stan Gottlieb (Pop), Paul Benjamin (Jimmy), Anthony Holland (psicologo), Richard B. Schull (Werner), Conrad Bain (dott. Rubicoff), Margaret Hamilton (miss Kaler), Judith Lowry (signora Hathaway), Max Showalter (Bingham), Janet Ward (signora Bingham), Scott Jacoby (Jerry Bingham), Norman Rose (Longene), Meg Myles (signora Longene), John Call (O'Leary), Ralph Stantley (D'Medico), John Braden (Vanessi), Paula Trueman (infermiera), Michael Miller (I° agente), Michael Prince (Johnson), Frank Macetta (papà Angelo), Jack Doroshow (Eric), Michael Clary (amico di Eric), Robert Dagny (medico), Reid Cruckshanks (giudice), Michael Fairman (serg. Claire), Carmide Caridi (detective A), George Patelis (detective B), William Daprato (detective C), Sam Coppola (poliziotto privato), Hildy Brooks, Bradford English, Tom Signorelli, Joseph Leon, George Strus, Helen Martin - **p.:** Robert M. Weitman per la Robert Weitman Prod. - **pa.:** George Justin - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 99'.

Andromeda Strain, The (Andromeda) — **r.:** Robert Wise - **asr.:** Ridgeway Callow - **s.:** dal romanzo di Michael Crichton - **sc.:** Nelson Gidding - **f.** (Panavision, Technicolor): Richard H. Kline - **efs.:** Douglas Trumbull, James Shourt - **scg.:** Boris Leven, William Tuntke - **arr.:** Ruby Levitt - **mo.:** Stuart Gilmore, John W. Holmes - **m.:** Gil Melle - **int.:** Arthur Hill (dott. Jeremy Stone), David Wayne (dott. Charles Dutton), James Olson (dott. Mark Hall), Kate Reid (dott. Ruth Leavitt), Paula Kelly (Karen Anson), George Mitchel (Jackson), Ramon Bieri (magg. Mancheck), Kermit Murdock (dott. Robertson), Richard O'Brien (Grimes), Eric Christmas (senatore del Vermont), Peter Hobbs (gen. Sparks) - **p.:** Robert Wise per l'Universal-Robert Wise Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation (Universal) - **dr.:** 110'.

Angels from Hell (Madcaps, il fronte della violenza) — **r.:** Bruce Kessler - **asr.:** Ray Gosnell - **s.** e **sc.:** Jerome Wish - **f.** (Panavision, Perfect stampato in Eastmancolor): Herman Lee Knox - **scg.:** Wally Moon - **arr.:** Von Dutch - **mo.:** William Martin - **m.:** Stu Phillips - **ca.:** « No One Says a Word » di Stu Phillips e Jerry Fuller, cantata dal Peanut Butte Conspiracy - **int.:** Tom Stern (Mike), Arlene Martel (Ginger), Ted Markland (Smiley), Stephen Oliver (Speed), Paul Bertoya (Nutty Norman), James Murphy (Tiny Tim), Jack Starrett (Bingham), Jay York (George), Pepper Martin (Dennis), Bob Harris (Baney), Sandra Gayle (Clair), Suzy Walters (Millie), Luana Talltree (Annie), Susan Holloway (Jennifer), Judith Garwood (Louise), Susanne Sidney (Buff), Steve Rogers (Dude), Joe Solomon (produttore) - **p.:** Kurt Neumann per la Fanfare Films - **o.:** U.S.A., 1968 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,30'.

Anime nere — v. **Glory Stompers, The**

Appartamento al Plaza — v. **Plaza Suite**

A propos de la femme (Le francesi si confessano) — **r.:** Claude Pierson - **s., sc.** e **d.:** Huguette Boisvert - **ad.:** Claude Pierson - **f.** (Eastmancolor stampato in Kodakcolor): Jean Jacques Tarbes - **mo.:** Francis Geppi - **m.:** José Bergmans - **int.:** Marie Christine Davray Auféril (Martine), Marlène Alexandre (Sophie), Astrid Frank (Joëlle), Jean Perrin (Pascal), Robert Piquet (Henri), Philippe Delmar (Didier), Soni Boisvenu, Viviana Vanni, Alexandre Mincer, Nadine Boyer - **p.:** Etoile - **o.:** Francia, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 85'.

Aristocats, The (Gli aristogatti) — **r.:** Wolfgang Reitherman - **asr.:** Ed Hansen, Dan Alguire - **s.:** Tom McGowan, Tom Rowe - **sc.:** Larry Clemmons, Vance Gerry, Frank Thomas, Julius Svendsen, Ken Anderson, Eric Cleworth, Ralph Wright - **d. anim.:** Milt Kahl, Ollie Johnston, Frank Thomas, John Lounsbery - **scg.:** Ken Anderson - **sfondi:** Al Dempster - **e. an.:** Dan MacManus, Dick Griffith - **m.:** George Bruns - **c.:** « The Aristocats » di Robert B. Sherman, Richard M. Sherman; « Scales and Arpeggios », « She Never Felt Alone », di Robert B. Sherman, Richar M. Sherman; « Thomas O'Malley Cat » di Terry

Gilkyson; « Ev'rybody Wants to Be a Cat » di Floyd Huddleston, Al Rinker - **p.:** Wolfgang Reitherman, Winston Hibler per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 in Technicolor - **di.:** C.I.C. (Universal). E' abbinato il documentario **« Il richiamo della natura »** — **r.:** James Algar - **f.:** (Technicolor): Charles Draper - **p.:** J. Algar per la Walt Disney prod. - **o.:** U.S.A., 1969.

Armiamoci e partite! — **r.:** Nando Cicero - **s.:** Giulio Scarnicci, Enzo Tarabusi - **sc.:** G. Scarnicci, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Raimondo Vianello, Nando Cicero con la collab. di Steno - **f.** (Eastmancolor): Aristide Massacesi - **scg.:** Amedeo Mellone - **c.:** Luciano Sagoni - **mo.:** Lina Caterini - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Philippe Clay (MacMaster), Martine Brochard (Lily), Alfonso Tomas (capitano Dubois), Renato Baldini (maggiore Rimbault), Renato Pinciroli (col. Palomar), Aldo Bufi Landi (tenente francese), Gino Pagnani (capitano francese), Anna Maestri (infermiera), Nino Terzo (contadino sul treno), Alberto Sorrentino (altro contadino sul treno), Dante Cleri (proprietario bar), Armando Carini e Galliano Sbarra (clienti bar), Ignazio Leone (maggiore medico), Renato Malavasi (generale), Alfredo Adami, Fortunato Arena, Aldo Barberito, Luigi Bonos, Nino Vingelli (controllore), Stuart Brisbane Colin, Efisio Cabras, Richard Watson - **p.:** Luigi Rovere per la Goriz Film, Roma/Franco Riz, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 104'.

Arriva Sabata!... — v. **Reza por tu alma... y muere**

Assassins de l'ordre, Les o **La force et le droit** (Inchiesta su un delitto della polizia) — **r.:** Marcel Carné - **s.:** dal romanzo omon. di Jean Laborde - **sc.:** Paul Andreota, M. Carné - **d.:** P. Andreota - **f.** (Eastmancolor): Jean Bedal - **scg.:** Rino Mondellini - **mo.:** Henri Rust - **m.:** Maurice Bejart, Pierre Henry - **int.:** Jacques Brel (il giudice Level), Catherine Rouvel (Catherine), Paola Pitagora (Laura), Charles Denner (maestro Graziani), Michel Londsdale (commissario Bertrand), François Cadet (Rabut), Serge Sauvion (Bonetti), Luc Ponette (maestro Rivette), Roland Lesaffre (Saugeat), Harry Max (Moulard), Didier Haudepin (François Level), Françoise Giret (Géneviève Saugeat), Bobby Lapointe, Jean Roger Caussimon, Henri Nassiet, Pierre Maguelon - **p.:** Michel Ardan per Les Productions Belles Rives, Paris/West Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **di.:** West Film (reg.) - **dr.:** 95'.

Un tentativo di aggiornamento, da parte del vecchio Carné, sui film polemici e a largo raggio politici che il cinema francese realizza da anni, ma ultimamente in modo serrato, sui rapporti fra cittadini e polizia, e che hanno trovato esempi migliori, poi, in alcune opere importanti del cinema italiano. Tentativo abbastanza rozzo, nei risultati di qualità, anche spettacolarmente non eccezionale, tuttavia non privo di sincerità e di misura, in un regista che in fondo, trentacinque anni fa, di film sui delitti della polizia, di film con eroi negativi, ne realizzò più d'uno: e che film.

o

Assault (Terrore al London College) — **r.:** Sidney Hayers - **r. II. unità:** Jan Darnley Smith - **asr.:** Stuart Freeman - **s.:** dal romanzo « The Ravine » di Kendal Young - **sc.:** John Kruse - **f.** (Eastmancolor): Ken Hodges - **f. II. unità:** Johnny Cabrera - **scg.:** Lionel Couch - **arr.:** Peter James Howitt - **mo.:** Tony Palk - **m.:** Eric Rogers - **int.:** Suzy Kendall (Julie West), Frank Finlay (ispettore capo John Velyan), James Laurenson (greg Lomax), Lesley Ann Down (Tessa Hurst), Freddie Jones (Denning), Tony Beckely (Leslie Sanford), Dilys Hamlett (signora Sanford), Anthony Ainley (Bartell), James Cosmo (serg. di polizia Jim Beale), Patrick Jordan (serg. Milton), Allan Cuthbertson (coroner), Anabel Littledale (Susan Miller), Tom Chatto (medico polizia), Kit Taylor (dottore), David Essex (l'uomo nella farmacia), Siobhan Quinlan (Jenny Greenaway), Janet Lynn (la ragazza nella libreria), Jan Butlin, William Hoyland, John Swindells, Jill Cary, Valerie Shute, John Stone, Marianne Stone - **p.:** George H. Brown per la Peter Rogers Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Variety (reg.) - **dr.:** 107'.

Attacco a Rommel — v. **Raid on Rommel**

Aveux les plus doux, Les (Ricatto di un commissario di polizia a un giovane indiziato di reato) - **r.:** Edouard Molinaro - **s.:** dal romanzo di Georges Arnaud - **sc.:** E. Molinaro, Jean François Hauduro, Alberto Liberati - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Raoul Coutard - **asf.:** Jean Garcenot - **scg.:** naturale - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **m.:** Georges Delerue - **int.:** Philippe Noiret (Jean), Caroline Cellier (Catherine), Roger Hanin, Marc Porel, Giuseppe Addobbati, Enzo Fiermonte, Lea Nanni - **p.:** Progefi, Paris/Ultra Film, Roma/ONCIC-OAA, Algeri - **o.:** Francia-Italia-Algeria, 1971 - **di.:** Dear Int.-W.B. - **dr.:** 88'.

Baby Maker, The (A.A.A. ragazza affittasi per fare bambino) — **r.:** James Bridges - **asr.:** Howard W. Koch jr. e Joseph M. Ellis - **s. e sc.:** James Bridges - **f.** (Technicolor): Charles Rosher jr. - **scg.:** Mort Rabinowitz - **arr.:** Raymond Paul - **mo.:** Walter Thompson - **m.:**

Fred Karlin - **ca.:** « People Come, People Go », « Lotus Baby », « Rant'n Mantra Blues » e « What Do Ya Do? » di Fred Karlin e Tylwyth Kymry, cantate da Ole Blue; « She's Fine Looking Lady » da Diana Gibson - **int.:** Barbara Hershey (Tish Gray), Collin Wilcox-Horne (Suzanne Wilcox), Sam Groom (Jay Wilcov), Scott Glenn (Tad Jacks), Jeannie Berlin (Charlotte), Lily Valenty (signora Culnick), Helena Kallianiotes (Wanda), Jeff Siggins (Dexter), Phyllis Coasts (madre di Tish), Madge Kennedy (nonna di Tish), Ray Hemphill (« Killer »), Paul Linke (Sam), The Single Wing Turquoise Bird Light Show (composto da Jonathan Lippincott, Peter Mays e Jeffrey Perkins), Brenta Sykes, Michael Geoffrey Horne, Charlie Wagenheim, Bob Ennis, Mimi Doyle, Patty Dietz, Pat Hedruck - **p.:** Richard Goldstone per la National General-A. Robert Wise Production - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** P.E.A. - **dr.:** 1,49'.

Bananas (Il dittatore dello stato libero di Bananas) — **r.:** Woody Allen - **s.** e **sc.:** Woody Allen, Mickey Rose - **f.** (De Luxe Color): Andrew M. Costikyan - **scg.:** Ed Wittstein - **arr.:** Herbert F. Mulligan - **es.:** Don B. Courtney - **mo.:** Ron Kalish - **m.:** Marvin Hamlisch - **ca.:** « Quiero la noche » di M. Hamlisch, cantata dall'Yomo Toro Trio; « Cause I Believe in Loving » di M. Hamlisch e Howard Liebling, cantata da Jake Holmes - **int.:** Woody Allen (Fielding Mellish), Louise Lasser (Nancy), Carlos Montalban (gen. Emilio M. Vargas), Natividad Abascal (Yolanda), Jacobo Morales (Esposito), Miguel Suarez (Luis), David Ortiz (Sanchez), Rene Enriquez (Diaz), Jack Axelrod (Arroyo), Howard Cosell (egli stesso), Roger Grimsby (egli stesso), Don Dunphy (egli stesso), Charlotte Rae (signora Mellish), Stanley Ackerman (dott. Mellish), Dan Frazer (il prete), Martha Greenhouse (dott. Feigen), Axel Anderson (l'uomo torturato), Tigre Perez (Perez), Baron De Beer (ambasciatore inglese), Arthur Hughes (giudice), John Braden (Pubblico Ministero), Ted Chapman (poliziotto), Dorothi Fox (J. Edgar Hoover), Dagne Crane (Sharon), Ed Barth (Paul), Nicholas Eaunders (Douglas), Conrad Bain (Semple), Eulogio Peraza (interprete), Norman Evans (senatore), Robert O'Connell (1° uomo dell'FBI), Robert Dudley (2° uomo dell'FBI), Marilyn Hengst (Norma), Ed Crowley, Beeson Carroll, Allen Garfield, Princess Fatosh, Dick Callinan - **p.:** Jack Grossberg - **pa.:** Ralph Rosenblum - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 81'.

Barone Rosso, Il — v. Von Richthofen and Brown

Bataille du Pacifique, La (La grande battaglia del Pacifico) — **r.:** Daniel Costelle - **documentazione:** Jacqueline Charron - **consulenza storica:** Henri Le Masson e William M. Bartsch - **ricerche:** Emiko Yoshiba, Itsuo Tsuda, Jean Marc Pottier - **f.:** Daniel Gaudry - **comm. ital.:** Renzo Trionfera - **mo.:** Marcelle Lioret - **voce:** Riccardo Cucciolla - **p.:** Jean Louis Guillaud e Henri De Turenne per la O.R.T.F.-Société Nouvelle Pathé Cinéma - **o.:** Francia, 1970 - **di.:** Cineritz - **dr.:** 1,43'.

Beau monstre, Un (Il bel mostro) — **r.:** Sergio Gobbi - **asr.:** Bernard Quatrehomme, Patrik Jamain e Jean Saurel - **s.:** dal romanzo di Dominique Fabre - **sc.:** Georges e André Tabet, Sergio Gobbi, Vinicio Marinucci, Dominique Fabre - **f.** (Eastmancolor): Daniel Diot - **om.:** Bernard Noisette, Roland Dantigny - **scg.:** Pierre Guffroy - **mo.:** Gabriel Rongier **m.:** Georges Garvarentz - **int.:** Helmut Berger (Alain), Virna Lisi (Nathalie), Charles Aznavour (commissario), Alain Noury, Marc Cassot, Françoise Brion, Elisabetta Fanti, Alberto Farnese, Edith Scob, Yves Brainville, Henri Crémieux, André Chanu, Jacques Castelot, Robert Le Beal, Georges Berthomieu, Guy Marly, Pierre Peyrelon - **p.:** Paris-Cannes Production/Mega Film - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Panta - **dr.:** 2,04'.

Bella di giorno moglie di notte — **r.:** Nello Rossati - **s.:** da un'idea di Tiziano Longo - **sc.:** Franco Ancelli, N. Rossati - **mo.:** Mauro Bonani - **m.:** Gian Franco Plenizio - **int.:** Eva Czemerys (Paola), Nino Castelnuovo (Giorgio), Ennio Biasciucci, Lee Banner, Enzo Liberti, Fernando Cerulli, Anna Miserocchi (amica di Paola), Pietro Torrisi, Umberto Raho, Renato Pinciroli, Terence Long, Franco Marletta, Gian Luca Boccardi - **p.:** Tiziano Longo per la Peg Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Capitol Int. (reg.) - **dr.:** 93'.

Belle d'amore — **r.:** Fabio De Agostini - **s.** e **sc.:** F. De Agostini, Liliana Fontana - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Paola Tedesco (Monic), Bruno Garcin (Bruno), Luisa Giulietti, Giorgio Penna, Daniel Solà, Daniela Rossellini - **p.:** Super International Picture, Roma/Les Film de La Pleiade, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Indipendenti Regionali - **dr.:** 97'.

Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata — **r.:** Luigi Zampa - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego con la collab. di L. Zampa - **f.** (Eastmancolor): Aldo Tonti - **scg.** e **arr.:** Flavio Mogherini - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Alberto Sordi (Amedeo Foglietti), Claudia Cardinale (Carmela), Riccardo Garrone (Giuseppe), Corrado Olmi (reverendo), Angelo Infanti (Pasquale, protettore di Carmela), Tano Cimarosa (un siciliano), Marisa Carisi (Rosalba), John Cobley, Elly Mac Lure, Luigi Antonio Guerra, John

Guarino, Silvana D. Lapico, Betty Lucas, Alex Ciabo, Joe Sofia - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1970-71 - **di.**: Columbia-Ceiad.

Gli emigrati italiani in Australia sposano molto raramente donne australiane, per un complesso di motivi sociologici e psicologici; d'altronde non hanno molte possibilità di conoscere, in quella terra, donne del proprio paese. Di qui lettere a casa, agli amici, ai conoscenti, al parroco, veri e propri bollettini appositamente pubblicati sull'argomento. L'amarezza e la disumanità della situazione è fuori di dubbio, come fuori di dubbio è l'inserimento del film in una sorta di rinnovata commedia all'italiana, brillante all'apparenza e tragica nella sostanza. Ecco perché — stando così le cose — a noi pare che una delle note stonate più gravi del film sia, malgrado le apparenze, l'interpretazione che del protagonista dà Alberto Sordi. Istrionicamente bravo, ma quasi del tutto sbagliato sul piano psicologico. Il personaggio di Sordi pare quasi quello di un menomato mentale, è comunque al limite del grottesco: il che, di fronte a un pubblico guidato sulla strada della superficialità, sposta radicalmente la chiave del film. Lo spettatore si sente infatti spinto a ridere a tutti i costi, l'attore risultando a tutti i costi un comico per forza.

Bel mostro, Il — v. **Beau monstre, Un**

Beröringen (L'adultera) — **r.**: Ingmar Bergman - **s. e sc.**: I. Bergman - **asr.**: Arne Carlsson - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Sven Nykvist - **scg.**: P.A. Lundgren, Ann-Christin Lobraten - **mo.**: Siv Kanalv-Lundgren - **m.**: Jan Johansson - **int.**: Elliott Gould (David Kovac), Bibi Andersson (Karin Vergerus), Max von Sydow (dott. Andreas Vergerus), Sheila Reid (Sara Kovac), Barbro Hiort af Ornas (madre di Karin), Staffan Hallerstam (Anders Vergerus), Maria Nolgard (Agnes Vergerus), Ake Lindstrom (medico), Mimmi Wahlander (nurse), Elsa Ebbesen (infermiera capo), Erik Nyhlen (archeologo), Anna von Rosen e Karin Nilsson (vicine), Margareta Bystrom (segretaria del dott. Vergerus), Carol Zavis (hostess), Alan Simon, Per Sjöstrand, Aino Taube, Ann-Christin Lobraten, Dennis Gotobed, Bengt Ottekil - **p.**: Cinematograph A.B., Stoccolma/A.B.C. Pictures, New York - **o.**: Svezia-U.S.A., 1970 - **di.**: Dear Int.-W.B. - **dr.**: 113'. **Titolo inglese:** The Touch.

Un banale triangolo di sentimenti e di situazioni, nobilitato da una grande bravura nella rappresentazione e nella analisi psicologica. Un film minore, se si vuole, rispetto ai grandi temi esistenziali e spirituali toccati altrove da Ingmar Bergman, ma un film reso non banale e non inutile proprio da un approfondimento, nei personaggi, di grande acutezza e di ampia misura umana. Diremmo che, su questo piano, il film è esemplare per ciò che un soggetto in fondo scontato può dare a un autore di qualità. L'adultera *(il titolo italiano è ovviamente assai greve e superficiale, e non ha rapporto né con la sostanza del film né con la definizione originale) è in realtà un film per una rete televisiva americana: anche di qui, forse, una sorta di semplificazione e di ammorbidimento dei temi classici di Bergman, insieme a una notevole linearità di racconto. Elliott Gould, contributo divistico alla coproduzione, è stato riassorbito da Bergman con notevole funzionalità.*

Bestia uccide a sangue freddo, La — **r.**: Fernando Di Leo - **s. e sc.**: Fernando Di Leo, Nino Latino - **f.** (Scope, Eastmancolor): Franco Villa - **scg.**: Nicola Tamburro - **arr.**: Teresa Ferrone - **mo.**: Amedeo Giomini - **m.**: Silvano Spadaccino - **int.**: Klaus Kinski (dott. Clay), Margaret Lee (Cheryl), Rosalba Neri (Anna), Monica Strebel (Hilde), Gioia Desideri, John Karlsen (dott. Ostermann), Piero Nistri, Giulio Baragnini, Jane Garrett (Pearl), John Ely (giardiniere), Fernando Cerulli, Ettore Geri, Sandro Rossi - **p.**: Cineproduzioni Daunia '70 - **o.**: Italia, 1971 - **di.**: reg. - **dr.**: 105'.

Betìa, La ovvero **In amore per ogni gaudenza ci vuole sofferenza** — **r.**: Gianfranco De Bosio - **s.**: dalla commedia « La Betìa » del Ruzante - **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Gianfranco De Bosio, Guido Stagnaro, Nino Manfredi - **f.** (Eastmancolor): Roberto Gerardi - **scg.**: Sergio Canevari, Aga Milovic - **c.**: Cesare Rovatti - **mo.**: Alberto Galletti - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Rossana Schiaffino (Betìa), Nino Manfredi (Nale), Smoki Samardi (alias Ljubisa Samardzic nel ruolo di Zilio), Mario Carotenuto (Tacio), Eva Ras (Tamia), Lino Toffolo (il ladruncolo), Olivera Markovic (Menega), Boban Petrovic (Menegasso), Franco Pesce (il vecchietto), Claudio Trionfi (Michele Rosegato) - **p.**: Alfredo Bini per la Finarco-Merope, Roma/Kosutnjak, Belgrado - **o.**: Italia-Jugoslavia, 1971 - **di.**: Titanus.

La straordinaria forza di linguaggio e di situazioni popolari del Ruzante che in Gianfranco de Bosio regista teatrale aveva trovato quasi una sorta di co-autore di prim'ordine, non ha avuto la stessa buona occasione in de Bosio regista cinematografico. Forse la moda del cattivo gusto e della volgarità imperante in questi tempi nel cinema italiano ha una sua parte di responsabilità, un'altra causa è probabilmente la delusione venuta a de Bosio dal lontano insuccesso commerciale del suo primo film, Il terrorista, *film invece di grande*

rigore morale e di forte impianto narrativo. Tutto in malora, quindi, con questa versione superficiale e trasandata della « Betìa », regia, attori, buon gusto.

Big Jake (Il grande Jake) — **r.:** George Sherman - **asr.:** Newton Arnold - **s. e sc.:** Harry Julian Fink, R.M. Fink - **f.** (Panavision, Technicolor): William Clothier - **scg.:** Carl Anderson - **arr.:** Raymond Moyer - **es.:** Howard Jensen - **mo.:** Harry Gerstad - **m.:** Elmer Bernstein - **int.:** John Wayne (Jacob McCandles), Richard Boone (John Fain), Maureen O'Hara (Martha McCandles), Patrick Wayne (James McCandles), Chris Mitchum (Michael McCandles), Bobby Vinton (Jeff McCandles), Bruce Cabot (Sam Sharpnose), Glenn Corbett (O'Brien), Harry Carey jr. (Pop Dawson), John Doucette (Buck Dugan), Jim Davis (capo della comitiva pronta al linciaggio), John Agar (Bert Ryan), Gregg Palmer (John Goodfellow), Robert Warner (Will Fain), Jim Burke (soldato di cavalleria), Dean Smith (Kid Duffy), John Ethan Wayne (il piccolo Jake McCandles), Virginia Capers (Delilah), William Walker (Moses Brown), Jerry Gatlin (Stubby), Everett Creach (Walt Devries), Jeff Wingfield (Billy Devries), Hank Worden (Hank), Tom Hennesy (lo sbraitone del saloon), Don Epperson (il prepotente del saloon), Chuck Roberson - **p.:** Michael A. Wayne per la Batjac-A Cinema Center Films Presentation - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Titanus **dr.:** 110'.

Billy Jack (Billy Jack) — **r.:** T.C. Frank [Tom Laughlin] - **s. e sc.:** Frank e Teresa Christina - **f.** (Technicolor): Fred Koenekamp - **mo.:** Larry Heath - **m.:** Mundell Love - **int.:** Tom Laughlin (Billy Jack), Dolores Taylor (Barbara), Clark Howatt (sceriffo Mark), Julie Webb (Jean), Bert Reed (Bernard Posner), Kew Tobey (Martin), Victor Izav, Debbie Schock, Teresa Kelly - **p.:** Mary Rose Solti per la National Student Film Corporation - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear International-W.B. - **dr.:** 116'.

Blind Terror (Terrore cieco) — **r.:** Richard Fleischer - **asr.:** Terry Marcel - **s. e sc.:** Brian Clemens - **f.** (a colori): Gerry Fisher - **scg.:** John Hoesli - **arr.:** Hugh Scaife - **mo.:** Thelma Connell - **m.:** Elmer Bernstein - **int.:** Mia Farrow (Sarah), Robin Bailey (George Rexton), Dorothy Alison (Betty Rexton), Diane Grayson (Sandy Rexton), Norman Eshley (Steve Reding), Brian Rawlinson (Barker), Christopher Mattews (Frost), Paul Nicholas (Jack Osgood), Michael Elphick (Gypsy Tom), Barrie Houghton (Gypsy Jack), Lila Kaye (mamma Gypsy), Max Faulkner, Scott Fredericks e Reg Harding (uomini di Steve), Donald Bissett (medico) - **p.:** Martin Ransohoff e Leslie Linder per la Filmways-Genesis - **pa.:** Basil Appleby - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 89'.

Bolidi sull'asfalto - A tutta birra! — **r.:** Bruno Corbucci - **s.:** Mino Guerrini - **sc.:** Mino Guerrini, Luigi De Santis, Marino Onorati - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Zuccoli - **scg.:** Aurelio Crugnola - **mo.:** Ornella Micheli - **m.:** Enrico Polito - **int.:** Giacomo Agostini (Mino Ambrosini), Sergio Leonardi (Paolo), Daniela Giordano (Giò), Isabella Savona, Giampiero Albertini, Adriana De Roberto, Andrea Aureli, Dada Gallotti, Gianfranco D'Angelo, Armando Francioli, il corridore motociclista Renzo Pasolini - **p.:** Gabriele Silvestri per la Capricorno Transcontinental Pictures - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Gold Film (reg.) - **dr.:** 99'.

Boucher, Le (Il tagliagole) — **r.:** Claude Chabrol - **s., sc. e d.:** Claude Chabrol - **f.** (Eastmancolor stampato in Kodacolor): Jean Rabier - **scg.:** Guy Littaye - **mo.:** Jacques Gaillard - **m.:** Pierre Jansen - **int.:** Stéphane Audran (Hèlène), Jean Yanne (Paul), Antonio Passalia (Angelo, Rogers Rudel (Grumbach), Mario Beccaria (Léon Hamel), William Guérault (Charles) - **p.:** Films La Boétie, Paris/Euro International Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** Euro - **dr.:** 95'.

Brewster McCloud (Anche gli uccelli uccidono) — **r.:** Robert Altman - **r. II. unità:** Lou Lombardo - **asr.:** Tommy Thompson - **s. e sc.:** Doran William Cannon - **f.** (Panavision, Metrocolor): Lamar Boren, Jordan Cronenweth - **f. II. unità:** Don McClendon - **scg.:** Preston Ames, George W. Davis - **mo.:** Lou Lombardo - **c.:** Gene Page - **ca.:** « Brewster McCloud » di Francis Scott Key; « Lift Every Voice and Sing » di Rosamund Johnson e James Weldon Johnson; « White Feather Wings » di John Phillips canta Merry Clayton; « Last of the Unnatural Acts », « The First and Last Thing You Do » e « I Promise Not to Tell » di John Phillips, canta John Phillips - **int.:** Bud Cort (Brewster McCloud), Sally Kellerman (Louise), Michael Murphy (Frank Shaft), William Windom (Haskel Weeks), Shellev Duvall (Suzanne Davis), Rene Auberjonois (l'ornitologo), Stacy Keach (Abraham Wright), John Schuck (ten. Alvin Johnson), Margaret Hamilton (Daphne Heap), Jennifer Salt (Hope), Corey Fischer (ten. Hines), G. Wood (capitano Crandall), Bert Remsen (Douglas Breen), Angelin Johnson (signora Breen), Willian Baldwin (Bernard), William Henry Bennet (direttore della banda), Gary Wayne Chason (commesso negozio articoli fotografici), Dean Goss (Eugene Ledbetter), Ellis Gilbert (maggiordomo), Ronnie Cammack (Wendell), W.E. Terry jr. (cappellano polizia), Verdie Henshaw, Robert Warner, Keith V. Erickson,

Thomas Danko, Dixie M. Taylor, Peral Coffey, Chason, Amelia Parker, David Welch - **p.:** Lou Adler per la M.G.M.-An Adler-Phillips-Lion's Gate Production - **pa.:** Robert Eggenweiler - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 105'.

Brides of fu Manchu, The (Il giorno dei fazzoletti rossi) — **r.:** Don Sharp - **r. II. unità:** David Eady - **asr.:** Barrie Melrose - **s.** e **sc.:** Peter Welbeck sui personaggi creati da Sax Rohmer - **f.** (Eastmancolor stampato in Kodakcolor): Ernest Steward - **f. II. unità:** John Kotze - **scg.:** Frank White - **c.:** H. e T. Haynes - **mo.:** Alan Morrison - **m.:** Johnny Douglas - **int.:** Christopher Lee (Fu Manchu nell'ediz. ital.: Sun Pao), Douglas Wilmer (Nayland Smith), Marie Versini (Marie Lentz), Heinz Drache (Franz), Howard Marion Crawford (dott. Petrie), Tsai Chin (Lin Tang), Kenneth Fortescue (serg. Spicer), Joseph Furst (Otto Lentz), Carole Gray (Michèle), Harald Leipnitz (Nikki Sheldon), Roger Hanin (ispettore Pierre Grimaldi), Rupert Davies (Merlin), Burt Kwouk (Feng), Eric Young (assistente), Poulet Tu (Lotus), Sulmaan Peer (Abdul), Wendy Gifford (Louise), Christopher Kum, Tommy Yap - **p.:** Harry Alan Towers per la Fu Manchu Films - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **di.:** Jumbo Cinemat. (reg.) - **dr.:** 91'.

Brivido nella notte — v. **Play « Misty », for Me**

Bullet: un proiettile per amare — v. **Sogeki**

Caccia sadica — v. **Figures in a Landscape**

Calde notti di don Giovanni, Le — **r.:** Al Bradley [Alfonso Brescia] - **s.:** Miguel Oliveros, Arturo Marcos - **sc.:** Arpad De Riso, Aldo Crudo - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Godofredo Pacheco - **scg.:** José L. Galicia - **c.:** Maria Luisa Panaro - **mo.:** Rolando Salvatori - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Robert Hoffmann (Don Giovanni Tenorio), Barbara Bouchet (Esmeralda), Edwige Fenech (Aiscia), Ira Furstenberg (Isabella), Annabella Incontrera (suor Maddalena), Lucretia Love (regina di Cipro), Pat Nigro, Maria Montez jr., Pepe Calvo, Adriano Micantoni, Franco Fantasia, Peter Thorys, Cris Huertá, Franco Marletta - **p.:** Luigi Mondello per la Luis Film, Roma/Fenix Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 110'.

Capitan Apache — v. **Captain Apache**

Caprices de Marie, Les (Portami quello che hai e prenditi quello che vuoi) — **r.:** Philippe De Broca - **s.** e **sc.:** Daniel Boulanger, P. De Broca, Renato Izzo - **d.:** D. Boulanger - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color): Jean Penzer - **scg.:** Théo Meurisse - **mo.:** Henri Lanoé - **m.:** Georges Delerue - **int.:** Philippe Noiret (Gabriel), Valentina Cortese (Madeleine de Lepine), Fernand Gravey (capitan Ragot), Marthe Keller (Marie Panneton), Jean Pierre Marielle (Lépold Panneton), Didi Perego (Aurore Panneton), Henri Crémieux (portalettere), Françosi Périer (Jean Jules de Lepine), Bert Convy (Broderick McPower), Doroty Marchini (Miss Golden) - **p.:** Les Productions Artistes Associés, Paris/P.E.A., Roma - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 93'.

Captain Apache (Capitan Apache) — **r.:** Alexander Singer - **asr.:** Miguel Gil, Martin Sacristan, Adolfo Aristan - **s.:** da un romanzo di S.E. Whitman - **sc.:** Philip Yordan, Milton Sperling - **f.** (Scope, Technicolor): John Cabrera - **scg.:** Julio Molina - **mo.:** Leigh G. Tallas [Irving Lerner] - **m.:** Dolores Claman - **ca.:** « Captain Apache » e « April Morning » di Dolores Claman, Richard Morris - **a solo di chitarra:** Juan Marquez - **int.:** Lee Van Cleef (Capitan Apache), Carroll Baker (Maude), Stuart Whitman (Griffin), Percy Herbert (Moon), Tony Vogel (Snake), Elisa Montes (Rosita), Charles Stalnaker (O'Rourke), Charlie Bravo (Sanchez), Faith Clift (Abigail), Dan Van Husen (Al), Dee Pollock (Ben), Hugh McDermott (gen. Ryland), George Margo (sceriffo O.J.), José Bodalo (generale), Elsa Zabala (strega), Luis Induni (Ezekiel Collier), Fernando Sanchez Pollack (chitarrista), Allen Russell, Vito Salier, Ricardo Palacios, Carl Rapp, X. Brands, Bud Straight, Milo Quesada, Bruce M. Fischer, Eric Chapman, J. Radlowsky, Dean Selmier, Max Slaten, Per Barclay - **p.:** Milton Sperling e Philip Yordan per la Benmar - **pa.:** Irving Lerner - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Medusa - **dr.:** 95'.

Casa che grondava sangue, La — v. **House That Dripped Blood, The**

Casa delle mele mature, La — **r.:** Pino Tosini - **s.** e **sc.:** P. Tosini con la collab. di Walter Alberti, Augusto Finocchi - **f.** (Eastmancolor): **int.:** Erika Blanc, Marcella Michelangeli, Susanna Levi, Gianni Macchia, Steve Tedd, Gérard Landry, Lorenzo Terzon - **p.:** Elio Pannacciò per la Universalia Vision - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** IBE (reg.) - **dr.:** 1,30'.

Casse, Le (Gli scassinatori) — **r.:** Henri Verneuil - **asr.:** Marc Grunebaum, Bernard Stora **s.:** dal romanzo « The Rurglar » di David Goodis - **sc.:** Henri Verneuil, Vahé Katcha - **f.** (Panavision, Technocrome): Claude Renoir - **om.:** Charles Henri Montel - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Pierre Gillette - **m.:** Ennio Morricone - **cor.:** Victor Upshaw - **sequenze automob.:** Rémy Julienne e la sua équipe - **int.:** Jean Paul Belmondo (Azad), Omar Sharif (comm. Zacarias), Dyann Cannon (Lena), Robert Hossein (Raoul), Nicole Calfan (Hélène), Renato Salvatori (Renzo), Myriam Colombi (signora Tesco), Raoul Delfosse (assicuratore), José Luis de Villalonga (Tesco) - **p.:** H. Verneuil per la Columbia S.A., Paris/ Vides, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad.

Cavalletta, La — v. **Grasshopper, The**

C.C. and Company (Quattro sporchi bastardi) — **r.:** Seymour Robbie - **asr.:** Dennis Donnelly - **s. e sc.:** Roger Smith - **f.** (De Luxe Color, stampato in Technicolor): Charles Wheeler - **scg.:** naturale - **es.:** Henry Millar jr. - **mo.:** Fred Chulack - **m.:** Lenny Stack - **ca.:** « Today » di Lenny Stack, Janelle Cohen, canta Ann-Margret; « Jenny Take a Ride » e « C.C. Ryder » di Johnson, Tennian e Crew, canta Mitch Ryder; « I Can't Turn You Loose » di Otis Redding, canta Wayne Cochran e i C.C. Riders - **int.:** Joe Namath (C.C. Ryder), Ann-Margret (Ann McCalley), William Smith (Moon), Jennifer Billingsley (Pom Pom), Don Chastain (Eddie Ellis), Teda Bracci (Pig), Mike Battle (Rabbit), Sid Haig (Crow), Greg Mullavey (Lizard), Bruce Glover (capitan Midnight), Ted King (Suicide Sam), Gary Littlejohn (Sitting Bull), Frank Noel (Kraut), Kiva Kelly (Eva), Jackie Rohr (Zit Zit), Bob Keyworth (Charlie Hopkins), Alan Pappe (fotografo), Ned Wertmer (venditore di moto), William Baldwin (guardiano notturno), Bonnie Emerson e Paula Warner (modelle), Shirley Eder, John Waserman, Wayne Cochran, C.C. Riders - **p.:** Allan Carr, Rogers Smith per la Rogallan in associazione con la Namanco - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 94'.

Charro (Un uomo chiamato Charro) — **r.:** Charles Marquis Warren - **asr.:** Dink Templeton, Les Sheldon, Joe Nayfack - **s.:** Frederic Louis Fox - **sc.:** Charles Marquis Warren - **f.** (Panavision, Technicolor): Ellsworth Fredricks - **scg.:** James Sullivan - **arr.:** Charles Thompson - **mo.:** Al Clarke - **es.:** George Thompson, Woodrow Ward, Robert Beck - **m.:** Hugo Montenegro - **int.:** Elvis Presley (Jess Wade), Ina Balin (Tracy), Barbara Werle (Sara Ramsey), Lynn Kellogg (Marcie), Victor French (Vince), Solomon Sturges (Billy Roy), James Sikking (Gunner), Charles H. Gray (Mody), Paul Brinegar (Opie Keetch), Harry Landers (Heff), Tony Young (ten. Rivera), James-Akmanzar (sceriffo Ramsey), Rodd Redwing (Lige), Gary Walberg (Martin Telford), Duane Grey (Gäbel), J. Edward McKinley (Henry Carter), John Pickard (Jerome Selby), Robert Luster (Will Joslyn), Christa Lang (Christa), Robert Karnes (Harvey) - **p.:** Charles Marquis Warren per la N.G.C. - **pa.:** Dink Templeton - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Medusa - **dr.:** 98'.

Chi è Harry Kellerman e perché parla male di me? — v. **Who is Harry Kellerman and Why it the Saying Those Terrible Things About Me?**

Che cosa dici a una signora nuda? — v. **What do You Say to a Naked Lady?**

Chin p'ing mei (Il Decamerone orientale) — **r.:** Koji Wakamatsu - **s.:** dal romanzo di autore anonimo - **sc.:** K. Wakamatsu - **f.** (Granscope, Eastmancolor): Hideo Hito - **scg.:** Shukue Hiratka - **m.:** Masao Yagi - **int.:** Tomoko Mayame, Rikyokij Takashima, Kazuko Wakamatsu, Kohei Tsuzaki, Mitsuko Takara, Keiko Sakurai, Toyoko Takechi - **p.:** Shochiku Pict. - **o.:** Giappone, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 95'.

Christine Jorgensen Story, The (Il primo uomo diventato donna - La vera storia di Christine Jorgensen) - **r.:** Irving Rapper - **s.:** dal libro di Christine Jorgensen - **sc.:** Robert E. Kent, Ellis St. Joseph - **f.** (De Luxe Color): Jacques Marquette - **mo.:** R.A. Radecki - **m.:** Paul Sawtell, Bert Shefter - **int.:** John Hansen (Christine Jorgensen già George Jorgensen), Ellen Clack (sua madre), John Holmes (suo padre), Joan Tompkins (la zia Thora), Pamelyn Ferdin (Dolly), Oscar Beregi (Dahlmann), Quinn Redeker, Rod McCary, John W. Himes, Will Kuluva, Lynn Harper, Trent Lehman - **p.:** Edward Small per l'United Artists - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 1,38'.

Cigno dagli artigli di fuoco, Il — v. **Perrak**

Cinque pezzi facili — v. **Five Easy Pieces**

Città chiamata bastarda, Una — v. **Town Called Bastard, A**

City Beneath the Sea (La città degli acquanauti) — **r.:** Irwin Allen - **s.:** Irwin Allen - **sc.:** John Meredyth Lucas - **f.** (Technicolor): Kenneth Peach - **mo.:** James Baiotto - **m.:** Richard La Salle - **int.:** Stuart Whitman (Mike Matthews), Rosermary Forsyth, Robert Colbert,

Burr De Benning, Susana Miranda, Paul Stewart, Whit Bissell, Larry Pennell, Sheila Mathews, Richard Basehart, Joseph Cotten, Robert Wagner, James Darren, « Sugar » Ray Robinson - **p.:** Irwin Allen per la Irwin Allen Prod. - **o.:** U.S.A. 1970 - **di.:** Dear Intern.-W.B. - **dr.:** 99'.

Clandestini delle tenebre, I — v. **Underground**

Classe operaia va in paradiso, La — **r.:** Elio Petri - **s. e sc.:** Elio Petri, Ugo Pirro - **f.** (Eastmancolor della Spes): Luigi Kuveiller - **scg.:** Dante Ferretti - **c.:** Franco Carretti - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Gian Maria Volonté (Lulù Massa), Mariangela Melato (Lidia), Mietta Albertini (Adalgisa), Salvo Randone (Militina), Gino Pernice (sindacalista), Luigi Diberti (Bassi), Renata Zamengo (Maria), Donato Castellaneta (Marx) Federico Scrobogna (Pinuccio), Luigi Uzzo, Corrado Solari, Carla Mancini, Guerrino Crivello, Antonio Mangano, Lorenzo Magnolia, Giuseppe Fortis (Valli), Adriano Amidei Migliano (Tecnico), Ezio Marano (Cronotecnico), Giovanni Bignanini, Eugenio Fatti, Flavio Bucci - **p.:** Euro International Films - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro - **dr.:** 128'.

Forse il primo film sull'operaio italiano; questo, il primo vero film, ma certamente il suo valore polemico e politico viene in primo luogo dalla qualità dell'analisi psicologica e dibattimentale, viene dall'essere — questo di Petri — non un discorso strumentale e contingente, ma uno studio sul profondo dell'animo, sul disadattamento dell'uomo in un lavoro — al di là delle aggettivazioni convenzionali e di moda — veramente frustrante e alienante. Il protagonista è dapprima un cottimista sfrenato e spregiudicato, poi acquista via via coscienza della propria condizione subordinata e si pone all'avanguardia della protesta: forse impazzisce, anzi a qualcuno farà comodo passarlo per pazzo, più probabilmente sembra essere pazzo quando annuncia ai propri colleghi di avere sognato che tutti insieme gli operai avevano sfondato un muro e, di là, si erano trovati in paradiso. Direttamente legato a I giorni contati, *fantasioso e poetico nella costruzione assai più di quanto la sua materia faccia supporre, il film si muove su una linea di estrema concretezza ideologica che la interpretazione un po' sopra le righe e un po' compiaciuta di un Volonté bravissimo ma alla lunga « gigione » non riesce a scalfire.*

Cocktail del diavolo, Il — v. **If the Hollers Let Him Go**

Coda dello scorpione, La — **r.:** Sergio Martino - **s.:** Eduardo M. Brochero - **sc.:** Eduardo M. Brochero, Ernesto Gastaldi, Sauro Scavolini - **f.** (Cinescope e Technicrome): Emilio Foriscot - **scg.:** Jaime Perez Cubero e José L. Galicia - **arr.:** Giorgio Bartolini - **c.:** Luciana Marinucci - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** George Hilton (Peter Lynch), Anita Strindberg (Cleo), Luigi Pistilli (commissario Stavros), Alberto De Mendoza (John Stanley), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Lisa Baumer), Janine Reynaud (Lara Florakis), Tom Felleghi (Brenton), Luis Barboo (Sharif), Annalisa Nardi, Tomas Picot (Georges), - **p.:** Luciano Martino per la Devon Film, Roma/Cipercines, Madrid/Aegian Film, Atene - **o.:** Italia-Spagna-Grecia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Collera del vento, La/La colera del viento — **r.:** Mario Camus - **s. e sc.:** Alberto Silvestri, Franco Verucci, Miguel Rubio, José Vicente Fuente, Manuel Marinero, Mario Camus - **f.** (Technicolor): Roberto Geraldi - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **c.:** fratelli Peris - **mo.:** José Luis Matesanz - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** Terence Hill (alias Mario Girotti, nel ruolo di Marcos), Mario Pardo (Jacobo), Maria Grazia Buccella (Soledad), Fernando Rey (Don Antonio), Carlo Alberto Cortina (Ramos), Maximo Valverde (Carlos), Angels Lombarte, William Layton, Simon Andreu - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film, Roma/Suevia e Cesareo Gonzales, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Interfilm - **d.:** 1,38'.

Company of Killers (Professione: killer) — **r.:** Jerry Thorpe - **asr.:** Paul Cameron - **s. e sc.:** E. Jack Neuman - **f.** (Technicolor): Jack Marta - **scg.:** Alexander Golitzen, Joseph Alves - **arr.:** John McCarty, Claire P. Brown - **mo.:** John Elias - **m.:** Richard Hazard - **int.:** Van Johnson (Sam Cahill), Ray Milland (George De Salles), John Saxon (Dave Poohler), Brian Kelly (Nick Andros), Fritz Weaver (John Shankalien), Clu Gulager (Frank Quinn), Susan Oliver (Thelma Dwyer), Diana Lynn (Edwina De Salles), Robert Middleton (Owen Brady), Terry Carter (Jaffie), Anna Capri (Maryjane), Anthony James (Jimmy), Marian Collier (Sylvia), Nate Esformes (Peterson), Mercer Harris (Luke), Joyce Jameson (Marnie), Gerald Hiken (Chick), Vince Howard (Dale Christian), Larry Thor (Clarington), Donna Michelle (Gloria), Jeanne Bal (Patricia Cahill) - **p.:** E. Jack Neuman, Jerry Thorpe per l'Universal - **pa.:** Lloyd Richards - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation (Universal) - **dr.:** 86'.

Compari, I — v. **Mc Cabe and Mrs. Miller**

Computer con le scarpe da tennis — v. **Computer Wore Tennis Shoes, The**

Computer Wore Tennis Shoes, The (Il computer con le scarpe da tennis) — **r.:** Robert Butler - **r. II° unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.:** Christopher Hibler - **s. e sc.:** Joseph L. McEveety - **f.** (Technicolor): Frank Phillips - **scg.:** John B. Mansbridge - **arr.:** Emile Kuri, Hal Gausman - **mo.:** Cotton Warburton - **m.:** Robert F. Brunner - **ca.:** Robert F. Brunner, Bruce Belland - **int.:** Kurt Russell (Dexter Riley), Cesar Romero (A. J. Arno), Joe Flynn (Dean Higgins), William Schallert (prof. Quigley), Alan Hewitt (Dean Collingwood), Richard Bakalyan (Chillie Walsh), Debbie Paine (Annie), Frank Webb (Pete), Michael McGreevey (Schuyler), Jon Provost (Bradley), Frank Welker (Henry), W. Alex Clarke (Myles), Bing Russell (Angelo), Pat Harrington (moderatore), Fabian Dean (il piccolo Mac), Fritz Feld (Sigmund Van Dyke), Pete Renoudet (ten. Hannah), Hillyard Anderson (J. Reedy) - **p.:** Bill Anderson per la Walt Disney - **pa.:** Joseph L. Mc Eveety - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 1,34'.

... Continuavano a chiamarlo Trinità — **r.:** E. B. Clucher [Enzo Barboni] - **s. e sc.:** Enzo Barboni - **f.** (Scope, Technocrome): Aldo Giordani - **scg. e arr.:** Enzo Bulgarelli - **c.:** Luciano Sigone - **mo.:** Antonio Siciliano - **es.:** Claudio Bruni - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **int.:** Terence Hill [Mario Girotti] (Trinità), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Bambino), Yanti Somer (la figlia del pioniere), Jessica Dublin (madre), Enzo Tarascio (sceriffo), Pupo De Luca (frate priore), Harry Carey jr. (il padre), Dana Ghia (moglie del pioniere), Emilio Dellepiane, Gérard Landry (Lopez), Enzo Fiermonte, Adriano Micantoni, Jean Louis, Gildo De Marco, Tony Norton, Gigi Bonos, Bruno Boschetti, Fortunato Arena, Franco Ressel (direttore ristorante), Vittorio Fanfoni, Benito Stefanelli - **p.:** Italo Zingarelli per la West Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** West Film (reg.) - **dr.:** 128'.

Controfigura, La — **r.:** Romolo Guerrieri - **s.:** dal romanzo omonimo di Libero Bigiaretti - **adatt.:** Sauro Scavolini - **sc.:** Sandro Continenza, S. Scavolini - **f.** (Eastmancolor): Carlo Carlini - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Jean Sorel (Giovanni), Ewa Aulin (Lucia), Lucia Bosé (Nora), Silvano Tranquilli, Marilù Tolò, Antonio Pierfederici, Sergio Doria - **p.:** Gino Mordini per la Claudia Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 102'.

Controfigura di un delitto — v. **One More Time**

Coppia sposata, Una — v. **Married Couple, The**

Corri libero e selvaggio — v. **Run Wild, Run Free**

Corsaro nero, Il — **r.:** Vincent Thomas [Lorenzo Gicca Palli] - **s.:** Lorenzo (Enzo) Gicca Palli - **sc.:** George Martin - **f.** (Techniscope, Technicolor): Jaime Deu Casas - **scg.:** Juan Alberto Gomez - **c.:** Giuseppe Cesare Monello - **mo.:** Romeo Ciatti - **maestro d'armi:** Pasquale Basile - **m.:** Gino Peguri - **int.:** Terence Hill (alias Mario Girotti, nel ruolo del Corsaro Nero), Silvia Monti (Donna Isabella), George Martin (Il Duca), Edmund Purdom (Il vicerè), Bud Spencer (alias Carlo Pederzoli, nel ruolo di Schull), Diana Loris (Manuela), Salvatore Borgese (Martin), Alan Collins (alias Luciano Pigozzi, nel ruolo di Delusag), Monica Randall, Gustavo Re, Pat Basil (alias Pasquale Basile) - **p.:** Gabriele Silvestri per la Capricorno Trans Pict./ABC Cinemat. - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,46'.

Corvi ti scaveranno la fossa, I — **r.:** Ignacio F. Iquino - **s.:** Juan Bosch - **sc.:** Juan Bosch, Roberto Gianviti, Leon Cuiper - **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Ferrando - **scg.:** Riccardo Dominici - **c.:** Luciana Sagoni - **mo.:** Luis Puigvert - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Angel Aranda (Ben Barker), Craig Hill (Jeff Sullivan), Fernando Sancho (Pancho Corrales), Maria Pia Conte (Susan), Francisco Braña (Glenn Kovacs), Ivano Staccioli (avv. Donovan), Antonio Molino Rojo (El Rojo), Dominique Boschero (Myrna), Raf Baldassarre (Corbett), Carlos Rende, Monica Montiel, Indio Gonzales - **p.:** Devon Film, Roma/Midega Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** Titatnus - **dr.:** 92'.

Così, così... più forte — **r.:** Luigi Petrini - **asr.:** Bruno Perna - **s. e sc.:** Elo Pannacciò - **f.** (Eastmancolor): Girolamo La Rosa - **scg.:** Donato Ventrella - **mo.:** Anna Bolli - **m.:** Daniele Patucchi - **int.:** Susanna Levi (Susan), Margaret Chaplin (Lisa), Alessandro Masselli (Fred), Simon Sacha (Tony), Maria Bardella, Evi D'Annunzio, Gina Giuli, il complesso I Folk, Irio Fantini (commissario) - **p.:** E. Pannacciò per l'Universalia Vision, 1970 - **di.:** I.B.E. (reg.) - **dr.:** 88'.

Count Yorga Vampire (Yorga il vampiro) — **r.:** Bob Kelljan - **s. e sc.:** Bob Kelljan - **f.** (Movielab stampato in Eastmancolor): Arch Archambault - **scg.:** Bob Wilder - **es.:** James Tanenbaum - **t.:** Mark Rogers, Master Dentalsmith - **mo.:** Tony De Zarraga - **m.:** William Marx - **int.:** Robert Quarry (conte Yorga), Roger Perry (dott. Hayes), Michael Murphy (Paul), Michael Macready (Michael), Donna Anders (Donna), Judith Lang (Erica), Edward Walsh (Brudah), Julie Conners (Cleo), Paul Hansen (Peter), Sybil Scotford (Judy), Marsha Jordan (madre), Deborah Darnell (vampiressa), Erica Macready (infermiera)

p.: Michael Macready per la Erica Productions-A.I.P. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** I.I.F. (reg.) - **dr.:** 85'.

Creatures the World Forgot (La lotta del sesso 6 milioni di anni fa) — **r.:** Don Chaffey - **asr.:** Ferdinand Fairfax - **s.** e **sc.:** Michael Carreras - **f.** (Technicolor): Vincent Cox - **f. II. unità:** Ray Sturgess - **scg.:** John Stoll - **es.:** Sid Pearson - **mo.:** Chris Barnes - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Julie Ege (Nala), Brian O'Shaughnessy (Mak), Tony Bonner (Toomak), Robert John (Rool), Marcia Fox (la ragazza muta), Rosalie Crutchley (la vecchia brontolona), Don Leonard (il vecchio capo), Beverley Blake (la giovane amante), Doon Baide (il giovane amante), Ken Hare (il biondo capo), Sue Wilson (Noo), Derek Ward (cacciatore/capo della tribù), Fred Swart (il capo dei predoni), Josje Kiesouw (la giovane ragazza muta), Hans Kiesouw (il giovane Rool), Gerard Bonthuis (il giovane Toomak), Frank Hayden (Zen), Leo Payne (il vecchio artista della tribù), Rosita Moulin (la danzatrice della tribù), Tamsin Millard, Christine Hudson, Heine Thater, Cheryl Stewardson, Trudy Inns, Samantha Bates, Debbie Aubrey-Smith, Joan Boshier, Vera P. Crosdale, Mildred Johnson, Lillian M. Nowag, Audrey Allen, José Rozendo, José Manuel, Mark Russell, Dick Swain, Alwyn Van Der Merwe, Manuel Neto, Mike Dickman - **p.:** Michael Carreras per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 95'.

Crescendo (Crescendo con terrore) — **r.:** Alan Gibson - **asr.:** Jack Martin - **s.** e **sc.:** Jimmy Sangster e Alfred Shaughnessy su una **sc.** di Alfred Shaughnessy - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **scg.:** Scott MacGregor - **arr.:** Freda Pearson - **mo.:** Chris Barnes - **m.:** Malcolm Williamson - **int.:** Stephanie Powers (Susan Roberts), James Olson (Georges/Jacques), Margaretta Scott (Danielle Ryman), Jane Lapotaire (Lillianne), Joss Ackland (Carter), Kirsten Betts (Catherine) - **p.:** Michael Carreras per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear Int. - **dr.:** 95'.

Cry Blood, Apache (Guerriero rosso) — **r.:** Jack Starrett - **asr.:** Robert Tessier - **s.:** Harold Roberts - **sc.:** Sean MacGragor - **f.** (Eastmancolor): Bruce Scott - **om.:** James Crocker, Steve Bingham - **c.:** C. Stella - **mo.:** T. Robinson - **m.:** Elliot Kaplan - **int.:** Jody McCrea, Dan Kemp, Jack Starrett, Marie Gahva, Don Henley, Rick Nervick, Robert Tessier, Carolyn Stellar, Joel McCrea, Barbara Sanford, Carroll Kemp, Andy Anza - **p.:** Jody McCrea, Harold Roberts per la Golden Eagle Int., Hollywood - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 82'.

Dal nostro inviato a Copenaghen — **r.:** Alberto Cavallone - **s.** e **sc.:** A. Cavallone - **f.** (Eastmancolor): Maurizio Centini - **scg.:** naturale - **mo.:** Anita Cacciolati - **m.:** Franco Potenza - **int.:** Anthony Vernon (William), George Stevenson (Dick Valenti), Jane Avril (Monica), Alain N. Kalsiy, Anna Ciucci, Vittorio Fanfoni, Quinto Marziali, Orazio Stracuzzi, Michelle Stamp - **p.:** Maria Pia Luzi per la M.P.L. Cinematografica - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 89'.

Dal Pentagono al Pacifico: uccidete Yamamoto! — v. **Kengo-Kantai Shireichokan Yamamoto Isoruku**

Decameron, Il — **r.:** Pier Paolo Pasolini - **collab. r.:** Sergio Citti - **asr.:** Umberto Angelucci - **s.** e **sc.:** Pier Paolo Pasolini da Giovanni Boccaccio - **f.** (Technicolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Dante Ferretti - **c.:** Danilo Donati - **mo.:** Pier Paolo Pasolini con la collab. di Enzo Ocone - **m.:** Ennio Morricone, Pier Paolo Pasolini - **int.:** Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio da Perugia), Angela Luce (Peronella), Patrizia Capparelli (Alibech), Jovan Jovanovic (Rustico), Gianni Rizzo (il padre superiore), Pier Paolo Pasolini (Giotto), Guido Alberti (ricco mercante), Silvana Mangano (la Madonna), Vincenza Amato, Giuseppe Zigaina, Gerhard Exel, Wolfgang Hillinger, Monique Van Vooren, Giacomo Rizzo, Giovanni Esposito, Lucio Amatelli, Antonio Diddio, Gabriella Frankel, Vincenzo Cristo, Giorgio Iovine, Salvatore Bilardo, Vincenzo Ferrigno, Luigi Seraponte, Mirella Catanesi, Vincenzo De Luca, Erminio Nazzaro, Giovanni Filadoro, Lino Crispo, Alfredo Sivoli, Vittorio Vittori, E. Jannotta Carrino, Donnorso, E. Maria De Julis, Patrizia De Clara, Guido Mannari, Michele Di Matteo, Giovanni Scagliola, Giovanni Davoli, Enzo Spitaleri, Luciano Telli, Annie Marguerite Latrove, Franco Marletta, Vittorio Fanfoni, Giuliano Fratello - **p.:** Alberto Grimaldi per la P.E.A., Roma/Les Productions Artistes Associés, Paris/Artemis Film, Berlino - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1970 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 111'.

Pasolini ha scelto alcune novelle di ambiente napoletano o ambientabili a Napoli per ricomporre una realtà popolare non lontana, nello spirito, dalla realtà fiorentina cui si rifà il Boccaccio. La sua è un'operazione di filologia e di adattamento e nello stesso tempo di reinvenzione poetica d'autore; un'invenzione che esce dai canoni consueti della fedeltà o meno di un film all'opera letteraria preesistente. I risultati, se non sono così originali e così straordinari come nelle opere strettamente personali di Pasolini, sono comunque di alta qualità narrativa, figurativa, spettacolare; e c'è da sottolineare la misura, il pudore con cui alcuni momenti difficili del racconto del Boccaccio sono superati o l'aperto divertimento, la felicità con cui sono risolti altri.

Decamerone orientale, Il — v. **Chin P'ing Mei**

Deep End (La ragazza del bagno pubblico) — **r.:** Jerry Skolimowski - **mo.:** Barrie Vince - **di.:** P.E.A. (reg.) - **dr.:** 90'.
V. giudizio ed altri dati in « Bianco e Nero » 1970, nn. 9/10, pag. 111 (Festival di Venezia).

Delitto del diavolo, Il (Le regine) — **r.:** Antonio Cervi - **s.:** Antonio Cervi, Benedetto Benedetti - **sc.:** Antonio Troisi, A. Cervi - **f.** (Eastmancolor): Sergio D'Offizi - **m.:** Angelo F. Lavagnino - **int.:** Raymond Lovelock (David), Silvia Monti (Samantha), Haydée Politoff (Liv), Evelyn Stewart (alias Ida Galli, nel ruolo di Bibiana), Gianni Santuccio (il Diavolo), Guido Alberti - **p.:** Alessandro Jacovoni per la Flavia Cinematografica, Roma/Labrador Film-Carlton Film Export, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,25'.

Desideri e voglie pazze di tre insaziabili ragazze — v. **Alle Kätzchen naschen gern**

Detenuto in attesa di giudizio — **r.:** Nanni Loy - **s.:** da un'idea di Rodolfo Sonego - **sc.:** Sergio Amidei, Emilio Sanna - **f.** (Eastmancolor): Sergio D'Offizi - **scg.:** Gianni Polidori - **arr.:** G. Leonetti - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Alberto Sordi (geom. Giuseppe Di Noi), Elga Andersen (sua moglie Ingrid), Lino Banfi (direttore carcere), Antonio Casagrande (giudice), Tano Cimarosa (secondino), Mario Pisu (psichiatra), Michele Gammino (don Paolo), Gianni Bonagura (avv. Giordana), Andrea Aureli, Nino Formicola, Giovanni Pallavicino, Silvio Spaccesi - **p.:** Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Fida Cinemat. - **dr.:** 102'.

I difetti della burocrazia, del sistema amministrativo italiano, del sistema giudiziario sono annosi, alcuni precedono il fascismo, molti sono stati dal fascismo accentuati o creati, molti altri non sono stati ancora risolti dalla democrazia, che d'altronde non possiede la bacchetta magica. Fare un film su questi mali è facile, facile è — con un film di questo argomento — ottenere un certo qualunquistico successo; più difficile andare in profondità. Il film di Loy non va in profondità, e anzi l'equivoca e bambocciosa presenza di un protagonista quale Alberto Sordi, sempre sulla soglia della caricatura, contribuisce a confondere le carte.

Devils, The (I diavoli) — **r.:** Ken Russell - **asr.:** Ted Morley - **s.:** dal lavoro teatrale di John Whiting e dal romano « The Devils of Loudun » di Aldous Huxley - **sc.:** Ken Russell - **f.** (Panavision, Technicolor): David Watkin - **scg.:** Robert Cartwright e Derek Jarman - **arr.:** Ian Whittaker - **c.:** Shirley Russell - **cor.:** Terry Gilbert - **mo.:** Michael Bradsell - **m.:** Peter Maxwell Davies - **arrang. m.:** David Munrow - **int.:** Oliver Reed (padre Grandier), Vanessa Redgrave (sorella Jeanne), Dudley Sutton (barone di Laubardemont), Max Adrian (Ibert), Gemma Jones (Madeleine), Murray Melvin (Mignon), Michael Gothard (Padre Barre), Georgina Hale (Philippe), Brian Murphy (Adam), Christopher Logue (cardinale Richelieu), Graham Armitage (Luigi XIII), John Woodvine (Trincant), Andrew Faulds (Rangier), Kenneth Colley (Lègrand), Judith Paris (sorella Judith), Catherine Willmer (sorella Catherine), Iza Toller (sorella Iza) - **p.:** Robert H. Solo, Ken Russell per la Russo Productions-Warner Bros - **pa.:** Roy Baird - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** Dear Int.-W.B. - **dr.:** 111'.

Le linee fondamentali della vicenda narrata dal film sono storicamente esatte e furono seguite anche da un noto e ben riuscito film polacco di Jerzy Kawalerowicz, Madre Giovanna degli Angeli. *Madre Giovanna è suora senza vocazione e con scarsa fede, tormentata nei sensi quanto deforme nella figura. Sente parlare di padre Grandier, dongiovanni, anche se sacerdote, bell'uomo e difensore dell'indipendenza della loro città di Loudun dall'assalto di Luigi XIII e del cardinale Richelieu. Quando Grandier che ella non ha mai visto di persona e che non l'ha mai vista rifiuta l'incarico di confessore del convento che ella gli ha fatto offrire, suor Giovanna si scatena indemoniata contro di lui, lo accusa delle nefandezze più tremende, di essere ispiratore e causa di sogni blasfemi, di essere, insomma, il diavolo. Trova alleati nella sua assurda vendetta coloro che vedono Grandier nemico di Richelieu e tutore dell'indipendenza di Loudun: e alla fine Grandier muore sul rogo condannato per stregoneria. Egli fino all'ultimo si proclama innocente, e contemporaneamente i soldati del re e del cardinale abbattono le mura della città. Grande manovratore di spettacolo, Ken Russell, grande inventore di soluzioni scenografiche, maestro di magniloquenza, di granguignolismo, di situazioni erotiche esasperate e patologiche, di sangue a volontà. Tutto in un'arena da grande circo, ma tutto reso con straordinaria bravura, e un'idea nobilitante fondamentale: l'indipendenza di pensiero dell'uomo, l'autonomia delle sue idee e la libertà del suo pensiero e del suo animo. In nome dei quali principi l'uomo può anche morire, anche percorrendo vie meno nobili e dignitose.*

Diamonds Are Forever (Agente 007 - Una cascata di diamanti) — **r.:** Guy Hamilton - **asr.:** Derek Cracknell, Jerome M. Siegel - **s.:** dal romanzo omon. di Ian Fleming - **sc.:** Richard Maibaum, Tom Mankiewicz - **f.** (Panavision, Technicolor): Ted Moore - **f. II. unità:** Harold Wellman - **efs.:** Albert Whitlock, Wally Veevers - **scg.:** Ken Adam, Jack Maxsted, Bill Kennedy - **arr.:** Peter Lamont, John Austin - **es.:** Leslie Hillman, Whitney McMahon **mo.:** Bert Bates, John W. Holmes - **m.:** John Barry - **ca.:** « Diamonds Are Forever » di John Barry e Don Black, cantata da Shirley Bassey - **int.:** Sean Connery (James Bond), Jill St. John, (Tiffany Case), Charles Gray (Blofeld), Lana Wood (Plenty O'Toole), Jimmy Dean (Willard Whyte), Bruce Cabot (Saxby), Patrick Putter Smith (mister Kidd), Bruce Glover (Wint), Norman Burton (Leiter), Joseph Furst (dott. Metz), Bernard Lee (« M »), Desmond Llewelyn (« Q »), Leonard Barr (Shady Tree), Lois Maxwell (Moneypenny), Margaret Lacey (signora Whistler), Joe Robinson (Peter Franks), Donna Garratt («Bambi»), Trina Parks (l'esperta negra di karaté), David De Keyser (medico), Laurence Naismith (sir Donald Munger), David Bauer (Slumber), Burt Metcalf (Maxwell), Edward Bishop (Klaus Hergersheimer), Larry Blake (Barker), Henry Rowland (dentista), Denise Perrier (la ragazza strangolata dal proprio reggiseno), Constantin de Goguel (aiutante di Metz), Nicky Blair - **p.:** Harry Saltzman, Albert R. Broccoli per la Eon-Danjaq - **pa.:** Stanley Sopel - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.** 120'.

Ulteriore avventura del noto personaggio, che Sean Connery, malgrado le smentite — forse sincere — di un tempo andato, nuovamente interpreta con la solita disinvoltura. Produttori e distributori hanno creduto di dovere ulteriormente spremere un limone che poteva legittimamente ritenersi esaurito, e hanno avuto ragione, sul piano degli incassi (per quanto riguarda la qualità, il film non ha nulla di significativo da segnalare, è diretto con ovvio mestiere e scarsa convinzione). Ci si può chiedere perché le avventure di James Bond interessino ancora tanto il pubblico. Ampie analisi sociologiche furono svolte a suo tempo sui noti tasti della frustrazione e dell'evasione, dell'immedesimazione e della soddisfazione: forse non sono ancora smentibili.

Diario di una casalinga inquieta — v. **Diary of a Mad Housewife**

Diary of a Mad Housewife (Diario di una casalinga inquieta) — **r.:** Frank Perry - **asr.:** Charles Okun - **altri int.:** Hilda Haynes (Lottie), Don Symington (Pediatra), Allison Mills, Peter Boyle - **p.:** Frank Perry per la Universal-Frank Perry Films - **di.:** Cinema Int. Corp. - **dr.:** 1,45.

V. giudizio e altri dati in « Bianco e Nero » 1970, nn. 11/12, pag. 128 (Festival di Sorrento).

Diavoli, I — v. **Devils, The**

Die, Monster, Die — v. **Monster of Terror**

Dio chiamato Dorian, Il — **r.:** Massimo Dallamano - **s.:** liberamente tratto da « Il ritratto di Dorian Gray » di Oscar Wilde - **sc.:** Marcello Coscia, Massimo Dallamano, Günter Ebert - **f.** (Eastmancolor): Otello Spila - **csg.:** Mario Ambrosino - **mo.:** Leo Jahn - **m.:** Peppino De Luca, Carlo Pes - **int.:** Helmut Berger (Dorian), Herbert Lom (il pittore Basil), Margaret Lee (Gwendolen), Beryl Cunningham, Marie Liljedahl, Renato Romano, Richard Todd, Isa Miranda, Eleonora Rossi Drago, Francesco Tenzi, Renzo Marignano, Stefano Oppedisano, Maria Rohm, Raf Valenti - **p.:** Sargon Film, Roma/Terra Film, Berlino - **o.:** Italia-Germania (il titolo tedesco è « Das Bildnis des Dorian Gray »), 1970 - **di.:** Panta Cinemat. - **dr.:** 104'.

Dittatore dello stato libero di Bananas, Il — v. **Bananas**

Doctors' Wives (Le mogli) — **r.:** George Schaefer - **asr.:** Philip L. Parslow - **s.:** dal romanzo di Frank G. Slaughter - **sc.:** Daniel Taradash - **f.** (Eastmancolor): Charles B. Lang - **efs.:** Butler-Glouner - **scg.:** Lyle R. Wheeler - **arr.:** Marvin March - **mo.:** Carl Kress - **m.:** Elmer Bernstein - **ca.:** « The Costume Ball » di E. Bernstein, Alan e Marilyn Bergman, cantata da Mama Cass Elliot - **int.:** Richard Crenna (Pete Brennan), Janice Rule (Amy Brennan), John Colicos (Mort Dellman), Diana Sands (Helen Straughn), Gene Hackman (Dave Randolph), Rachel Roberts (Della Randolph), Dyan Cannon (Lorrie Dellman), Carroll O'Connor (Joe Gray), Cara Williams (Maggie Gray), George Gaynes (Paul McGill), Marian McCargo (Elaine McGill), Richard Anderson (procuratore distrettuale Douglas), Ralph Bellamy (Jake Porter), Anthony Costello (Mike Traynor), Kristina Holland (Sybil Carter), Scott Brady (serg. Malloy), Mark Jenkins (Lew Saunders), Vincent Van Lynn (Barney Harris), Ernie Barnes (dott. Penfield), Paul Marin (dott. Deemster), William Bramley (dott. Hagstrom), Jon Lormer (medico anziano) - **p.:** M.J. Frankovich per la Frankovich Productions Inc. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 1,46'.

Domicile conjugal (Non drammatizziamo... è solo questione di corna!) — **r.:** François Truffaut - **asr.:** Suzanne Schiffman, Jean François Richard - **s.** e **sc.:** F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon, Sandro Continenza - **f.** (Eastmancolor stampato in Kodakcolor): Nestor Almendros - **om.:** Emmanuel Machuel - **scg.:** Jean Mandaroux - **mo.:** Agnès Guillemot - **m.:** Antoine Duhamel - **int.:** Jean Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine), Barbara Laage (la segretaria), Hiroko Berghauer (Kyoko), Daniel Ceccaldi (Darbon), Claire Duhamel (signora Darbon), Claude Vega (lo strangolatore), Pierre Fabre (l'uomo dal sogghigno), Bill Kerans (Max), Daniel Boulanger (il tenore), Silvana Blasi (la moglie del tenore), Jacques Jouanneau (il padrone del « bistrot »), Danièle Gérard (la domestica), Jacques Rispal (il pensionato), Gianni Segre Finlandia, Ortensia Biscaretti, Ada Lonati, Serge Rousseau - **p.:** Les Films du Carrosse-Valoria Films, Paris/Fida Cinematografica, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 1,40'.

Donald Duck Story (Paperino Story) — Programma composto da 9 cortometraggi in Technicolor: 1) **Spettacolo di beneficienza;** 2) **Paperino cambia casa!;** 3) **Paperino pilota;** 4) **Paperino piantatore di... chiodi;** 5) **Che notte, Paperino!;** 6) **Paperino a cavallo;** 7) **Paperino cineasta;** 8) **Paperino attacchino;** 9) **Paperino e Gamba di Legno** - **p.:** Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A. (anni diversi) - **di:** C.I.C. - E' abbinato il documentario in Technicolor **I misteri degli abissi** (Mystery of the Deep) del 1959.

...Dopo di che, uccide il maschio e lo divora / Estado civil: Martha — **r.:** José Antonio Nieves Conde - **s.:** dal romanzo « Estado civil: Martha » di Juan José Alonso Millan - **sc.:** J.J. Alonso Millan, Ricardo Lopez Aranda, Tito Carpi, J.A. Nieves Conde - **f.** (Techniscope, Technicolor): Ennio Guarnieri - **om.:** Pedro Martin - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** Maruja (Maria Luisa) Soriano - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Marisa Mell (Anna/Marta alias Veronica), Stephen Boyd (Miguel), Jorge Rigaud (Alfonso), Isa Miranda (Elena, sua moglie), Jesus Puente (commissario di polizia), Nelida Quiroga (Donna Clara, madre di Miguel), Howard Ross [Renato Rossini] (aiutante del commissario) - **p.:** Cinemar, Roma/Atlantida Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 100'.

Doppia taglia per Minnesota Stinky (già: Giù la testa, hombre!) — **r.:** Miles Deem [Demofilo Fidani] - **s.:** Demofilo Fidani - **sc.:** D. Fidani, Mila R. Valenza - **d.:** Alfredo Medori - **f.** (Eastmancolor): Aristide Massaccesi - **scg.:** M.R. Valenza - **mo.:** Piera Bruni, Gianfranco Simoncelli - **m.:** Lallo Gori - **int.:** Hunt Powers, Gordon Mitchell, Philip Garner, Dennis Colt, Grazia Giuvi, Lucky McMurray, Klaus Kinski, Jeff Cameron, Lorenzo Arbore, Giuseppe Polidori, Pietro Fumelli, Manlio Salvatori, Alessandro Perrella, Custer Gail, Giglio Gigli - **p.:** D. Fidani per la Tarquinia Internazionale Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 91'.

Doucement les basses (L'uomo di Saint Michael) — **r.:** Jacques Deray - **asr.:** Oliver Gérard e Jean François Delon - **s.:** Pascal Jardin - **sc.:** P. Jardin, Jacques Deray, Lorenzo Ventavoli - **f.** (Eastmancolor): Jean Jacques Tarbès - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Paul Cayatte - **m.:** Claude Bolling - **int.:** Alain Delon (Simon), Nathalie Delon (Rita), Paul Meurisse (Vescovo), Miranda Campa (madre superiora), Julien Guiomar (proprietario night club), Paul Preboist (sacrestano), Carlo Nell - **p.:** Alain Delon per la Adel Prod., Paris/Medusa, Roma - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Medusa - **dr.:** 87'.

Due assi del guantone, I — **r.:** Mariano Laurenti - **s.:** Dino Verde - **sc.:** D. Verde, Roberto Gianviti - **f.** (Eastmancolor stampato in Telecolor): Tino Santoni - **scg.:** Lorenzo Baraldi - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Paola Tedesco (Marisa), Gino Milli (Enzo), Umberto D'Orsi (sor Giovanni), Giulio Rinaldi (Golia), Tiberio Murgia (vigile urbano), Ave Ninchi (Adele), Mario Carotenuto (sor Amleto), Enzo Andronico, Nuccia Benetti, Carla Mancini, Ada Pometti - **p.:** Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film-Variety Film-National Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Variety (reg.).

2000: La fine dell'uomo — v. **No Blade of Grass**

Due ragazzi da marciapiede — v. **No desearas al vecino del quinto.**

...E dopo le uccido — v. **Pretty Maids All in a Row**

Ehi amigo... sei morto! — **r.:** Paul Maxwell [Paolo Bianchini] - **int.:** Wayde Preston, Rik Battaglia, Anna Maisson, Mark Zuanelli, Aldo Berti - **p.:** Gatto Cinematografica in Techniscope, Technicolor - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,25'.

Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais elle cause! (Lei non beve, lei non fuma, ma...) — **r.:** Michel Audiard - **asr.:** Paul Nuyttens, J.C. Sussfeld - **s.:** dal romanzo « Bonne vie et mourtres » di Fred Kassak - **sc.:** M. Audiard, Michel Lebrun, Jean Marie

Poiré - **d.:** M. Audiard - **f.** (Eastmancolor): Pierre Petit - **om.:** Adolphe Charlet - **scg.:** Jean d'Eaubonne - **arr.:** Raymond Gabutti - **mo.:** Monique Isnardon - **m.:** Georges Van Parys - **int.:** Annie Girardot (Germaine), Bernard Blir (Liéthard), Mireille Darc (Francine Marquette), Sim (Phalempin), Catherine Samie (Jannou), Jean Pierre Darras (La Motte Brebière), Jean Le Poulain (Gruson), Jean Carmet (proprietario del « Triolet »), Robert Dalban (Belpech), Daniel Lecourtais (Brimeux), Micheline Luccioni (Lucette), Jean Marie Rivière (Fernand), Anicée Schamhaneche (Monique), Agnès Duval (la vecchia signora), Monique Merizi, Hélène Dieudonné, Dominique Zardi - **p.:** Gaumont International - **o.:** Francia, 1969 - **di.:** Jumbo (reg.) - **dr.:** 1,19'.

Elvis Presley Show — v. **Elvis - «That's the Way it is»**

Elvis - « That's the Way it is » (Elvis Presley Show) — **r.:** Denis Sanders - **f.** (Panavision, Metrocolor): Lucien Ballard - **mo.:** Henry Berman - **p.:** D. Sanders per la Denis Sanders Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 1,48'.

Engel, die ihre flügel verbrennen (Omicidio al 17mo piano) — **r.:** Zbynek Brynych - **s.** e **sc.:** Herbert Reinecker - **f.** (Eastmancolor della Technocrome): Josef Vanis - **scg.:** Leo Karen - **mo.:** Sophie Mikorey - **m.:** Peter Thomas - **int.:** Nadja Tiller (Hilde Susmeit), Jan Koester (Robert), Susanne Uhlen (Moni), Ellen Umlauf (la madre di Moni), Jochen Busse, Werner Kreindl, Siegfried Rauch, Karl Otto Alberty, Liane Hielsoier - **p.:** Caro-TV Star, München - **o.:** Germania Occid., 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 93'.

Equinozio — **r.:** Maurizio Ponzi - **s.:** liberamente tratto dal romanzo « Le donne muoiono » di Anna Banti - **sc.:** M. Ponzi, Salvatore Samperi - **f.** (Eastmancolor): Jean Luc Tissé **m.:** Fiorenzo Carpi - **int.:** Claudine Auger, Giancarlo Sbragia, Paola Pitagora, Paolo Turco, Daniele Dublino, Olimpia Carlisi, Claudio Gora, Lea Padovani, Thomas Hunter, Delia Boccardo, Stefano Ardinzone - **p.:** Renzo Rossellini jr. per la San Diego Cinemat. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 98'.

Er più - Storia d'amore e di coltello — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Mario Amendola - **sc.:** M. Amendola, Sabatino Ciuffini, S. Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Pasquale De Santis - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **c.:** Enrico Sabatini - **mo.:** Eugenio Alabiso - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Adriano Celentano (Nino), Claudia Mori (Rosa), Gianni Macchia (Augusto), Maurizio Arena (Bartolo), Romolo Valli (maresciallo), Sandra Cardini (Velia), Vittorio Caprioli (Cinese, il confidente), Ninetto Davoli (Totarello), Fiorenzo Fiorentini (Frascatano Paoletto), Gino Pernice (Pietro), Benito Stefanelli (Alfredo), Gino Santercole (Verdicchio), Anita Durante (Sora Teresa), Roberto Alessandri (Mancino), Ernesto Colli (Gigi), Mimmo Poli (oste), Palmira Zaccardi (la veneta), Enzo Maggio (il Garibaldino), Pasquale Puntieri, Adler Gray, Savino Blasi, Fabio Garriba, Antonio Guerra - **p.:** Salvatore Argento per la Seda Spettacoli-Mondial TE.FI.-Clan Celentano Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Titanus.

Escape from the Pianet of the Apes (Fuga dal pianeta delle scimmie) — **r.:** Don Taylor - **asr.:** Pepi Lenzi - **s.** e **sc.:** Paul Dehn sui personaggi creati da Pierre Boulle - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Joseph Biroc - **efs.:** Howard A. Anderson Co. - **scg.:** Jack Martin Smith, William Creber - **arr.:** Walter M. Scott, Stuart A. Reiss - **t.:** John Chambers - **mo.:** Marion Rothman - **m.:** Jerry Goldsmith - **int.:** Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zira), Bradford Dillman (dott. Lewis Dixon), Ricardo Montalban (Armando), Natalie Trundy (dott. Stephanie Branton), Eric Braeden (dott. Otto Hasslein), William Windom (il presidente), Sal Mineo (Milo), Albert Salmi (E-1), Jason Evers (E-2), Steve Roberts (gen. Brody), James Bacon (gen. Faulkner), William Woodson (ufficiale di marina), Peter Forster (cardinale), Roy E. Glenn sr. (avvocato), Tom Lowell (attendente), Gene Whittington (capitano di marina), John Randolph, M. Emmett Walsh, Norman Burton, Donald Elson, Bill Bonds, Army Archerd, Marshall Stewart - **p.:** Arthur P. Jacobs per l'Apjac - **pa.:** Frank Capra jr. - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 97'.

Es cosa de hombres — v. **No desearas al vecino del quinto**

Estado civil: Martha — v. **...Dopo di che uccide il maschio e lo divora**

E' tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta! — **r.:** Frank Kramer [Gianfranco Parolini] - **s.** e **sc.:** Renato Izzo, Gianfranco Parolini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Sandro Mancori - **scg.:** Luciano Puccini - **arr.** e **c.:** Claudio De Santis - **mo.:** G. Parolini con la coll. di Salvatore Avantario - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Lee Van Cleef (Sabata), Reiner Schone (Clyde), Annabella Incontrera (Maggie), Gianpiero Albertini (McIntock), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla] (Bronco), Gianni Rizzo (Jeremy Sweeney), Jacqueline Alexandre (Jackie), Nick Jordan [Aldo Canti] (Angel), Karis Vassili, Steffen Zacarias, Maria Pia Giancaro, Janos Bartha, Gunther Stoll, Carmelo Reade, Vittorio Fanfoni - **p.:** Alberto Gri-

maldi per la PEA/Les Films Artistes Associés, Paris/Artemis Film, Monaco - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1971 - **di.:** United Artists Europa.

Farfalla con le ali insanguinate, Una — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** Gian Franco Clerici - **sc.:** Gian Franco Clerici, Duccio Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **scg.:** Elena Ricci - **c.:** Paola Nardi - **mo.:** Gianmaria Messeri - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Helmut Berger (Giorgio), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Maria Marchi), Giancarlo Sbragia (Alessandro Marchi), Silvano Tranquilli (commissario Marco Berardi), Wend D'Olive (Sara Marchi), Gunther Stoll (avv. Giulio Codrero), Carole André (Françoise Pigaut), Lorella De Luca (Marta Clerici), Dana Ghia (Diamante, madre di Giorgio), Peter Shepered (Eriprando Villarosa Venosta, padre di Giorgio), Wolfgang Preiss, Anna Zinneman, Gabriella Venditti, Stefano Oppedisano, la piccola Federica Tessari (Federica) - **p.:** Filmes Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 105'.

Femme libre, Une (Una dopo l'altra) — **r.:** Claude Pierson - **s.** e **sc.:** Huguette Boisvert - **f.** (Eastmancolor stampato in Telecolor): Jean Jacques Tarbès - **asr.:** Bernard Guillou - **mo.:** François Ceppi - **m.:** José Berghmans - **int.:** Christine Davray (Florence), Bernard Verley (Jacques), Roger Hanin (marito di Valerie), Juliette Villard (Valerie), Nicola Mauro Parenti (playboy italiano), Max Vialle, Alain Doutey, Max Meynier, Nicole Desailly, Max Montavon, Giancarlo Prete - **p.:** Claude Pierson per la Pierson Prod./ICAR di Roma/Citel Inc. di Montreal - **o.:** Francia-Italia-Canada, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,28.

Figures in a Landscape (Caccia sadica) — **r.:** Joseph Losey - **asr.:** David Tringham, Julio Sempere - **s.:** dal romanzo di Barry England - **sc.:** Robert Shaw - **f.** (Panavision, Technicolor): Henri Alekan - **f. dall'elicottero:** Guy Tabary - **scg.:** Ted Tester - **es.:** Manolo Baquero - **mo.:** Reginald Beck - **m.:** Richard Rodney Bennett - **int.:** Robert Shaw (MacConnachie), Malcolm McDowell (Ansell), Henry Woolf (pilota dell'elicottero), Christopher Malcolm (osservatore dall'elicottero), Andrew Bradford, Warwick Sims, Roger Lloyd Pack, Robert East, Tariq Younus (soldati) - **p.:** John Kohn per la Cinecrest Films-Cinema Center Films - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Titanus - **dr.:** 110'.

Due uomini braccati da un elicottero; tentano di raggiungere il confine, un altro paese; fra loro non corre buon sangue, ma entrambi fanno fronte comune contro la macchina infernale che li sovrasta; quando sembra che siano già in salvo e sono già oltre il confine, dopo mille avventure, uno dei due viene ucciso e l'altro si consegna alla polizia. Nessun elemento concreto viene fornito dall'autore per un approfondimento del racconto (anche il titolo originale è freddo e obiettivo), così che ognuno può caricare il film di tutti i simboli di cui è capace. Ci sono le ragioni storiche della vita di Losey (cacciato, fuggito dagli Stati Uniti al tempo della caccia sadica di Mac Carthy) e poi ci sono cento altre vicende di ogni giorno. Un film aperto, che Losey ha realizzato forse senza completa partecipazione stilistica e psicologica, ma certamente con grande capacità figurativa.

Five Easy Pieces (Cinque pezzi facili) — **r.:** Bob Rafelson - **s.:** Bob Rafelson, Adrien Joyce - **sc.:** Adrien Joyce - **f.:** Laszlo Kovacs - **mo.:** Christopher Holmes, Gerald Shepard - **ca.:** di Tammy Wynette - **int.:** Jack Nicholson (Robert Eroica Dupea), Karen Black (Rayette Dipesto), Billy Green Bush (Elton), Fannie Flagg (Stoneyà, Sally Ann Struthers (Betty), Marlena MacGuire (Twinky), Richard Stahl (Tecnico del suono), Lois Smith (Partita Dupea), Helena Kallianiotes (Palm Apodaca), Toni Basil (Terry Prouse), Lorna Thayer (La cameriera), Susan Anspach (Catherine Van Ost), Ralph Waite (Carl Fidelio Dupea), William Challee (Nicholas Dupea), John Ryan (Spicer), Irene Dailey (Samia Glavia) - **p.:** Bob Rafelson, Richard Wechsler - **di.:** Columbia-Ceiad.

L'individualismo americano — la forza e la debolezza, comunque una delle originalità di quel paese — è al centro del film di Rafelson, con un protagonista, Jack Nicholson, che un poco ridà il ritratto di se stesso o comunque di un tipo di psicologia e di mentalità che gli sono abbastanza congeniali, come altri film hanno dimostrato. Un film dell'America cosiddetta « del dissenso », comunque, un film fuori-Hollywood, un film non ottimista e non conformista, un eroe non positivo. Robert vaga per gli Stati Uniti alla ricerca di se stesso, non ama nessuno e nulla, anche se qualche volta pare attaccarsi a qualche persona e a qualche sentimento. Robert cerca veramente la libertà o cerca « soltanto » se stesso? la libertà dell'individuo fino a che punto coincide o sottintende la libertà della società tutt'intera? Gli interrogativi rimangono, il film non è un film risolutivo — lo si dice a suo vantaggio, ovviamente —, è un film problematico, e anche per questo non facile e non banale.

Fleur d'oseille (La signora non si deve uccidere) — **r.:** Georges Lautner - **s.:** dal romanzo « Langes radieux » di Jean Amila - **sc.:** Michel Audiard, Marcel Jiullian, Jean Meckert, Georges Lautner - **d.:** M. Audiard - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Maurice Fellous - **scg.:**

Jean D'Eaubonne - **mo.:** Michelle David - **m.:** Michel Magne - **int.:** Mireille Darc (Catherine), Anouk Ferjac (Marité), Maurice Biraud (Verdier), Amidou (Francis), Henri Garcin (Jo), André Pousse (Roza), Paul Preboist (Gallière), Ambra (Aïcha) - **p.:** Michel Safra per la Speva Films, Paris - **o.:** Francia, 1967 - **di.:** reg. - **dr.:** 107'.

Force et le droit, La — v. **Assassins de l'ordre, Les**

Formula per un delitto — v. **Along Came a Spider**

Fragment of Fear (Frammenti di paura) — **r.:** Richard C. Sarafian - **asr.:** Bill Cartlidge - **s.:** dal romanzo di John Bingham - **sc.:** Paul Dehn - **f.** (Technicolor): Oswald Morris - **scg.:** Ray Simm - **arr.:** Peter James - **c.:** Phyllis Dalton - **mo.:** Malcolm Cooke - **m.:** Johnny Harris - **int.:** David Hemmings (Tim Brett), Gayle Hunnicutt (Juliet Bristow), Flora Robson (Lucy Dawson), Wilfrid Hyde White (Copsey), Daniel Massey (magg. Ricketts), Roland Culver (Vellacot), Adolfo Celi (Bardoni), Mona Washbourne (signora Gray), Mary Wimbush («Bunface»), Glynn Edwards (sovrintendente del CID), Philip Stone (sergente del CID), Derek Newark (serg. Matthews), Arthur Lowe (Nugent), Yootha Joyce (signora Ward-Cadbury), Patricia Hayes (signora Baird), John Rae (zio Stanley), Kenneth Cranham (Joe), Angelo Infanti (Bruno), Georgina Moon, Petra Markham e Lois Hyett (studentesse), Bernard Archard (prete), Massimo Sarchielli (Mario), Michael Rothwell (Rocky), Edward Kemp (Kenny), Kurt Christian (Nino), Lucie Lambert (signora americana) - **p.:** John R. Sloan per la Columbia - **pa.:** Paul Dehn - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 1,35.

Frammenti di paura — v. **Fragment of Fear**

Francesi si confessano, Le — v. **A propos de la femme**

Frau Wirtin bläst auch gern trompete (Le piacevoli notti di Justine) — **r.:** Franz Antel - **asr.:** Eberhardt Schroeder - **s. e sc.:** Kurt Nachmann - **f.** (Eastmancolor): Hanns Matula - **scg.:** Herta Nareiter - **c.:** Gerdago - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Terry Torday, Glenn Saxson, Harald Leipnitz, Jacques Herlin, Paul Löwinger, Rudolf Schündler, Poldo Bendandi, Rosalba Neri, Rudolf Prack, Ernst Waldbrunn, Andrea Rau, Hannelore Auer, Elisabeth Felchner, Willy Millowitsch - **p.:** Terra Filmkunst, Berlino/Neue Delta, Vienna/Italian International, Roma - **o.:** Germania Occ.-Australia-Italia, 1969 - **di.:** I.I.F. (reg.) - **dr.:** 94'.

Frau wirtin treibt es jetzt noch toller (Quante belle figlie di...) — **r.:** Franz Antel - **s. e sc.:** Kurt Nachmann, August Rieger - **f.** (Scope, Eastmancolor): Hanns Matula - **scg.:** Ferry Windberger - **c.:** Gerdago - **mo.:** Arnd Heyne - **m.:** Gerhard Heinz - **int.:** Terry Torday, Gleen Saxon, Gunther Philipp, Paul Löwinger, Jacques Herlin, Fritz Muliar, Harald Dietl, Wolfgang Jansen, Herbert Hisel - **p.:** Terra Filmkunst/Neue Delta - **o.:** Germania Occid.-Austria, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,25.

Fuga dal pianeta delle scimmie — v. **Escape from the Planet of the Apes**

Fuori il malloppo — v. **Popsy Pop**

Furto è l'anima del commercio, Il (Io non gratto... rubo!) — **r.:** Bruno Corbucci - **s.:** Castellano e Pipolo - **sc.:** Castellano, Pipolo e B. Corbucci - **f.** (Eastmancolor-Colorscope della Spes): Luigi Kuveiller - **scg.:** Guido Josia - **mo.:** Tatiana Casini Morigi - **m.:** Fred Bongusto - **int.:** Alighiero Noschese (Gaetano Gargiulo), Enrico Montesano (Libero Sbardellone), Francis Blanche (il tedesco), Pia Giancaro (Marcella), Lino Banfi (Mammoletta), Elio Crovetto (Scimmione), Enzo Cannavale (Mortaretto), Ignazio Leone (commissario Santuzzi), Ave Ninchi (vedova Caccavallo), Enzo Maggio (agente Locascio), Bernard Blier (Persichelli), Franco Pesce (Giovinezza, la guardia), Joel Galietti (Tony Splendor), Giacomo Furia (commissario Mammone), Tom Felleghi (colonnello), Liliana Chiari (moglie commissario Mammone) - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis I.M.C., Roma/Les Films Jacques Leitienne, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 105'.

Gay Deceivers, The (Obiettori di coscienza per ragioni sessuali) — **r.:** Bruce Kessler - **asr.:** Chris Morgan - **s.:** Abe Polsky, Gil Lasky - **sc.:** Jerome Wish - **f.** (Eastmancolor): Dick Glouner - **scg.:** Arch Bacon - **arr.:** Ray Boltz - **mo.:** Renn Reynolds, Reg Brown - **m.:** Stu Phillips - **int.:** Kevin Coughlin (Danny Devlin), Larry Casey (Elliot Crane), Brooke Bundy (Karen), Jo Ann Harris (Leslie), Michael Greer (Malcolm), Sebastian Brook (Craig), Jack Starrett (Dixon), Richard Webb (Devlin), Eloise Hardt (signora Devlin), Jeanne Baird (signora Conway), Marishka (Carolyn), Mike Koposcha (psichiatra), Joe Tornatori (serg. Kravits), Robert Reese (agente di stato) Christopher Riordan (Duane), Doug Hume (caporale), Dave Osterhout (Stern), Marilyn Wirt (Sybil), Ron Gans (Freddie), Rachel Romen

(Dorothy), Tom Grubbs (Paul), Louise Williams (Bunny), Randee Lynne (Sheryl), Meridith Williams (Phil), Harry Sidoni (Georgette), Lenore Stevens (Laverne), Trigg Kelly (Jackie), Tony Epper (Vince) - **p.:** Joe Solomon per la Fanfare Films - **pa.:** Paul Rapp - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 91'.

Generation (Noi due a Manhattan) — **r.:** George Schaefer - **asr.:** Fred Gammon - **s.:** dalla commedia omon. di William Goodhart - **sc.:** William Goodhart - **f.:** (Technicolor): Lionel Lindon - **scg.:** Robert E. Smith - **arr.:** Hoyle Barrett - **mo.:** James Heckert - **m.:** Dave Grusin - **int.:** David Janssen (Jim Bolton), Kim Darby (Doris Bolton Owen), Carl Reiner (Stan Herman), Pete Duel (Walter Owen), Andrew Prine (Winn Garand), James Coco (Blatto), Sam Waterston (Desmond), David Lewis (Arlington), Don Beddoe (Gilbert), Jack Somack (poliziotto addetto aeroporto), Lincoln Kilpatrick (Hey Hey) - **p.:** Frederick Brisson per la Frederick Brisson Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Euro - **dr.:** 104'.

Giochi sulla pelle — v. **Mustaa Valkoisella**

Gioco per Eveline, Un — **r.:** Marcello Avallone - **s.** e **sc.:** Marco Guglielmi, Stefano Calanchi, M. Avallone - **f.** (Eastmancolor): Enrico Cortese - **scg.:** Amedeo Fago - **mo.:** Paolo Lucignani - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Erna Schurer, Marco Guglielmi, Wolfgang Hillinger, Adriana Bogdan, Rita Calderoni, Simonetta Negri - **p.:** Ernesto Di Fresco per la Diva Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Panta Cinemat. - **dr.:** 102'.

Giorno dei lunghi fucili, Il — v. **Hunting Party, The**

Giù la testa! — **r.:** Sergio Leone - **r. II. unità:** Martin Herbert - **s.:** Sergio Leone, Sergio Donati - **sc.:** Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, S. Leone - **ad. e d.:** Alberto De Leonardis, Carlo Tritto - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Ruzzolini - **f. II. unità:** Franco Delli Colli - **scg.:** Andrea Grisanti - **arr.:** Dario Micheli - **c.:** Franco Caretti - **es.:** Antonio Margheriti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Rod Steiger (Juan Miranda), James Coburn (Johnny Mallory l'irlandese), Romolo Valli (dott. Villega), Maria Monti (Adelita), Rick Battaglia (Santerna), Franco Graziosi (gen. Huerta, governatore), Domingo Antoine (Gutierrez), Goffredo Pistoni (Nino), Roy Bosier (proprietario), John Frederick (americano), Antonio Casale (notabile), Poldo Bendandi e Furio Meniconi (due rivoluzionari fucilati), Jean Rougeul (monsignore), Vincenzo Norvese (Pancho), Corrado Solari (Sebastian), Biagio La Rocca (Benito), Renato Pontecchi (Pepe), Francesco Colace (Napoleon), Omar Bonano, Giulio Battiferri, Franco Tocci, Stefano Oppedisano, Amelio Perlino - **p.:** Fulvio Morsella, Claudio Mancini e Ugo Tocci per la Rafran-San Marco-Miura - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro - **dr.:** 154'

Tre personaggi a loro modo emblematici ambientati nel Messico degli anni attorno al 1914, dopo Porfirio Diaz, dopo Francisco Madero, dopo Pancho Villa: un rivoluzionario a tutti i costi, coraggiosissimo, un irlandese specialista in esplosivi che ha dovuto lasciare il suo paese in rivolta, infine un intellettuale rivoluzionario ma pieno di paura per i ricordi della tortura. Una storia con molta materia e poco ordine, molte velleità, molte scene ad effetto, una breve interpretazione a chiave sulla necessità di una protesta rivoluzionaria che vada al di là delle contingenze (utilizzando lo spunto del film come simbolo, oltre o più che come realtà di racconto), grande spettacolo, altissimi costi. Un tipo di « genere » internazionale in negativo, cioè, che mette assieme nomi e situazioni come in un'insalata inventata da un cuoco per altro di fama e di bravura. Ma l'insalata non è un piatto fondamentale, e di film come Giù la testa *si può tranquillamente fare a meno.*

Giù la testa, Hombre! — v. **Doppia taglia per Minnesota Stinky**

Gli fumavano le Colt... lo chimavano Camposanto — **r.:** Anthony Ascott [Giulio Carnimeo] - **s.** e **sc.:** E.B. Clucher [Enzo Barboni] - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor della Technocrome): Stelvio Massi - **scg.** e **c.:** Carlo Leva - **mo.:** Ornella Micheli - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Gianni Garko (Camposanto), William Berger (John McIntire), Christopher Chittel (George McIntire), John Fordyce (Il Duca), Ugo Fancareggi, Raimondo Penne, Franco Ressel, Aldo Barberito, Nello Pazzafini, Ivano Staccioli - **p.:** Mino Loy per la National Cinematografica-Flora Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Variety (reg.) - **dr.:** 97'.

Glory Stompers, The (Anime nere) — **r.:** Anthony Lanza - **s.** e **sc.:** James Gordon White, John Lawrence - **f.** (Colorscope della Pathé, stampato in Eastmancolor): Mario Tossi - **mo.:** Len Miller - **m.:** Sidewalk Productions Inc. - **int.:** Dennis Hopper, Jody McCrea, Chris Noel, Jock Mahoney, Sandra Gale, Robert Tessier, Astrid Warner, Gary Wood, Lindsay Crosby, Casey Kasem - **p.:** John Lawrence per la Norman T. Herman Production - **o.:** U.S.A., 1967 - **di.:** Cidif (reg.) - **dr.:** 98'.

Go-Between, The (Messaggero d'amore) — **r.:** Joseph Losey - **asr.:** Richard Dalton - **s.:** dal romanzo di L.P. Hartley - **sc.:** Harold Pinter - **f.** (Technicolor): Gerry Fisher - **scg.:** Carmen Dillon - **mo.:** Reginald Beck - **m.:** Richard Rodney Bennett - **int.:** Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted Burgess), Dominic Guard (Leo Colston), Margaret Leighton (signora Maudsley), Michael Redgrave (il Vecchio), Michael Gough (Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimingham), Richard Gibson (Marcus), Simon Hume-Kendall (Denys), Amaryllis Garnett (Kate), Roger Lloyd Pack (Charles), Keith Buckley, John Rees, Gordon Richardson - **p.:** John Heyman, Norman Priggen per la MGM-EMI-World Film Services - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di:** I.N.D.I.E.F. - **dr.:** 116'.

Un ragazzo di dodici anni fa da tramite (il titolo originale è evidentemente molto più esatto e serio) fra una ragazza ventenne che egli ammira e di cui senza saperlo è innamorato e l'innamorato di lei, uomo di classe inferiore, nell'Inghilterra del primo Novecento. La ragazza viene però costretta dai propri familiari a sposare un altro uomo: avanti negli anni ella sosterrà l'amore, in una discussione col proprio nipote, contro le convenienze; e all'intermediario di un tempo, anch'egli ormai anziano, rimasto solo, verranno ancora una volta affidati gli stessi compiti. La storia rimarrebbe fragile e magari anche superficiale, se non fosse raccontata con precisione di approfondimento psicologico, con grande cura stilistica, con grande gusto figurativo ed enorme amore per le tante piccole e grandi assurdità insite nei sentimenti umani. Losey è autore eclettico e sanguigno, che ama spesso sentimenti forti e controcorrente, comunque sentimenti manifestati con spregiudicatezza. Messaggero d'amore *non è certamente il suo film più personale e più acuto, ma è certamente un suo film e un film di grande qualità, addirittura insolitamente delicato. Dai caratteri dei protagonisti, del resto, viene fuori il ritratto di un'epoca: e a tale risultato concorrono una bellissima fotografia e bravissimi attori.*

Grande battaglia, La — v. **Osvobozhdenie - I Oguennaya Duga - II Proriv**

Grande battaglia del Pacifico, La — v. **Bataille du Pacifique, La**

Grande Jake — v. **Big Jake**

Grasshopper, The (La cavalletta) — **r.:** Jerry Paris - **asr.:** James A. Rosenberger, Joseph Nayfack, Francis X. Shaw jr. - **s.:** dal romanzo « The Passing of Evil » di Mark McShane - **sc.:** Jerry Belson, Garry Marshall - **f.** (Technicolor): Sam Leavitt - **scg.:** Tambi Larsen - **arr.:** Alan Boulter, Louis C. Holmes, David Haber, Donald J. Sullivan - **es.:** Thol O. Simonson - **mo.:** Aaron Stell - **m.:** Billy Goldenberg - **ca.:** « The Grasshopper » cantata da Bobby Russell - **int.:** Jacqueline Bisset (Christine Adams), Jim Brown (Tommy Marcott), Joseph Cotten (Richard Morgan), Corbett Monica (Danny Raymond), Ramon Bieri (Roosevelt Dekker), Christopher Stone (Jay Rigney), Roger Garrett (Buck Brown), Stanley Adams (Buddy Miller), Dick Richards (Lou Bellman), Tim O'Kelly (Eddie Molina), Stefanianna Christopherson (Libby), Ed Flanders (Jack Bishop), Wendy Farrinton (Connie), Sandi Gaviola (Kyo), Eris Sandy (Vicky), John David Wilder (Timmy), Jay Laskay (Manny), Jim Smith (Larry), Therese Baldwin (Gigi), Chris Wong (Billy), Kathalynn Turner (Ann Maria), William H. Bassett (Aaron), Marc Hannibal (Marion Walters), David Duclon (figlio di Miller) - **p.:** Jerry Belson, Garry Marshall per la National General Pictures - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** P.E.A. - **dr.:** 1,37.

Grissom Gang, The (Grissom Gang - Niente orchidee per Miss Blandish) — **r.:** Robert Aldrich - **asr.:** Malcolm Harding - **s.:** dal romanzo « No Orchids for Miss Blandish » (« Niente orchidee per Miss Blandish » in Italia edito nei gialli Mondadori) di James Hadley Chase - **sc.:** Leon Griffiths - **f.** (Metrocolor): Joseph Biroc - **scg.:** James Dowell Vance - **arr.:** John W. Brown - **es.:** Henry Millar - **mo.:** Michael Luciano - **m.:** Gerald Fried - **ca.:** « I Can't Give You Anything but Love, Baby » di Jimmy McHugh, Dorothy Fields, cantata da Rudy Vallée; « Ain't Misbehavin » di Fats Waller, Harry Brooks e Andy Razaf, cantata da Connie Stevens - **cor.:** Alex Romero - **int.:** Kim Darby (Barbara Blandish), Scott Wilson (Slim Grissom), Tony Musante (Eddie Hagan), Robert Lansing (Dave Fenner), Connie Stevens (Anne Borg), Irene Dailey (Mamma Grissom), Welsey Addy (John P. Blandish), Joey Faye (Woppy), Ralph Waite (Mace), Michael Baseleon (Connor), Hal Baylor (capo McLaine), Matt Clark (Bailey), Alvin Hammer (Sam), Dotts Johnson (Johnny Hutchins), Don Keefer (Doc), Mort Marshall (Heinie), Dave Willock (Rocky), Alex Wilson (Jerry McGowan), Raymond Guth (fattore), John Steadman (il vecchio) - **p.:** Robert Aldrich per la Associates and Aldrich-ABC Pictures Corp. - **pa.:** Walter Blake - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear Inter.-W.B. - **dr.:** 102'.

Una storia tipica da cinema gangsteristico anni Trenta vista con lo spirito un po' malinconico un po' letterario un po' ricostruttivo del cinema di oggi, e non certo col piglio documentaristico e realistico dei Wellman degli Hawks e dei Le Roy di allora. Grissom Gang

è erede, dunque, di Gangster Story, e de Il clan dei Barker. è interpretato con bravura un po' gigionesca da tutti i protagonisti, segue l'arco narrativo consueto in storie di questo genere, nascita fulgore e fine di un gruppo di banditi: fine quasi sempre legata a un momento casuale o addirittura a una situazione di estrema ingenuità. Film di precisa cura figurativa, quasi film in costume: e di notevole levatura umana e spettacolare.

Guerriero rosso — v. **Cry Blood, Apache**

Gunfight, A (Quattro tocchi di campana) — **r.:** Lamont Johnson - **asr.:** William Green, William Sheehan - **s.** e **sc.:** Harold Jack Bloom - **f.** (Technicolor): David M. Walsh - **scg.:** Tambi Larsen - **arr.:** Darrell Silvera - **mo.:** Bill Mosher - **m.:** Laurence Rosenthal - **int.:** Kirk Douglas (Will Tenneray), Johnny Cash (Abe Cross), Jane Alexander (Nora Tenneray), Raf Vallone (Francisco Alvarez), Karen Black (Jenny Simms), Eric Douglas (Bud Tenneray), Phillip Mead (Kyle), John Wallwork (Toby), Dana Elcar (Mary Green), Robert J. Wilke (Cater), George Le Bow (Dekker), Don Cavasos (Newt Hale), Keith Carradine (cowboy), Paul Lambert (Ed Fleury), Neil Davis (Canberry), David Burleson (I° giocatore di poker), Dick O'Shea (II° giocatore di poker), Douglas Doran (Teller), John Gill (Foreman), Timothy Tuinstra (Joey), R.C. Bishop (MacIntyre), Donna Dillenschneider e Paula Dillenschneider (cameriere nel saloon) - **p.:** Ronnie Lubin, Harold Jack Bloom per la Harvest-Thoroughbred-Bryna - **pa.:** Saul Holiff - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Medusa - **dr.:** 91'.

Hallucination — v. **Rupture, La**

Hilfe- mich liebt eine Jungfrau (Aiuto! Mi ama una vergine) — **r.:** Arthur Maria Rabenalt - **asr.:** Walter Boos - **s.** e **sc.:** Günther Heller - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **scg.:** Peter Rothe - **mo.:** Herbert Taschner - **m.:** Peter Thomas - **int.:** Gundolf, Yvonne ten Hoff, Veronique Vendell, Jacques Bezard, Rudolf Schündler, Rolf Wolter - **p.:** Rapid Film/Ulysse, Paris - **o.:** Germania Occid.-Francia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,16'.

Himmel og helvete (Il paradiso e l'inferno) — **r.** e **mo.:** Oyvind Vennerod - **s.** e **sc.:** Victor Borg e O. Vennerod - **f.** (Eastmancolor stampato in Telecolor): Ragnar Sorensen - **m.:** Egil Monn Iverssen - **int.:** Sigrid Huun, Lilleb Jorn Nielsen, Per Tofte, Randi Borch, Georg Richter - **p.:** A.S. Nordisk-Conctat Film, Copenaghen - **o.:** Danimarca, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 97'.

Homo Eroticus — **r.:** Marco Vicario - **s.** e **sc.:** Piero Chiara, Marco Vicario da un'idea di M. Vicario - **f.** (Eastmancolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Flavio Mogherini - **c.:** Lucia Mirisola - **arr.:** Carlo Gervasi - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Lando Buzzanca (Michele Cannareta), Rossana Podestà (Cocò Grampugnani), Luciano Salce (ing. Achille, marito di Cocò), Sylva Koscina (Carla), Bernard Blier (dott. Mezzini), Ira Fürstenberg (signora Mezzini), Adriana Asti (marchesa Agnese Trescore), Evi Marandi (Giusi, la pittrice), Femi Benussi (Ersilia), Brigitte Skay (Amanda, la domestica bionda), Sandro Dori (Ambrogio, il cameriere), Angela Luce (Tina, la domestica bruna), Michele Cimarosa (Tano Fichera, il barbiere), Simonetta Stefanelli (Concettina), Lino Patruno (cantante al party), Nanni Svampa (Bestetti, caporeparto), Jacques Merlin (prof. Godé), Ugo Fangareggi (tassista), Pietro De Vico (guida turistica), Piero Chiara (giudice, amante di Giusi), Alberto Plebani (professore al congresso), Paola Tedesco, Catherine Diamant, Margherita Horowitz, Shirley Corrigan, Filippo Degano, Bruno Boschetti, Fulvio Mingozzi, Giuseppe Leone, Sergio Serafini, Filippo De Gara, Federico Pietrasanta, Ettore G. Mattia, Pia Giancaro - **p.:** Marco Vicario per la Atlantica, Roma/Les Productiones Roitfeld-Optimax Film, Parigi - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Cidif (reg.) - **dr.:** 113'.

House that Dripped Blood, The (La casa che grondava sangue) — **r.:** Peter Duffell - **asr.:** Peter Beale - **s.** e **sc.:** Robert Bloch - **f.** (Eastmancolor): Ray Parslow - **scg.:** Tony Curtis - **arr.:** Fred Carter - **mo.:** Peter Tanner - **m.:** Michael Dress - **int.:** John Bennett (ispett. Holloway), John Bryans (Stoker), John Malcolm (sergente di polizia) - **1° epis.: Method for Murder** - **int.:** Denholm Elliott (Charles Hillyer), Joanna Dunham (Alice), Tom Adams (Dominick), Robert Lang (psichiatra) - **2° epis.: Waxworks** - **int.:** Peter Cushing (Philip Grayson), Joss Ackland (Rogers), Wolfe Morris (proprietario museo delle cere) - **3° epis.: Sweets to the Sweet** - **int.:** Christopher Lee (John Reid), Nyree Dawn Porter (Ann), Chloë Franks (Jane) - **4° epis.: The Cloak** - **int.:** Jon Pertwee (Paul Henderson), Ingrid Pitt (Carla) - **p.:** Max J. Rosenberg, Milton Subotsky per l'Amicus - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** P.E.A. (reg.) - **dr.:** 98'.

Hunting Party, The (Il giorno dei lunghi fucili) — **r.:** Don Medford - **asr:** José Maria Ochoa - **s.:** Gilbert Alexander, Lou Morheim - **sc.:** William Norton, Gilbert Alexander, Lou Morheim - **f.** (De Luxe Color): Cecilio Paniagua - **scg.:** Enrique Alarcon - **es.:** Manuel Baquero - **mo.:** Tom Rolf - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Oliver Reed (Frank Calder), Candice Bergen (Me-

lissa Ruger), Gene Hackman (Brandt Roger), Simon Oakland (Matthew Gunn), Mitchell Ryan (Doc Harrison), L.Q. Jones (Hog Warren), G.D. Spradlin (Sam Bayard), William Watson (Loring), Ronald Howard (Watt Nelson), Rayford Barnes (Crimp), Bernard Kay (Buford King), Eugenio Escudero Garcia (Mario), Dean Selmier (Collins), Ritchie Adams (Owney Clark), Claro Bravo (cowboy), Bud Strait (altro cowboy), Ralph Brown (sceriffo Johnson), Marian Collier (maestra), Max Slaten (telegrafista), Rafael Escudero Garcia (messicano), Emilio Rodrigues Guiar (prete), Sara Atkinson (la « rossa »), Lilibeth Solison (la « bionda »), Francisca Tu (la cinese), Marisa Tovar (la messicana), Christine Larroude e Stephanie Pieritz (prostitute) - **p.:** Lou Morheim per la Brighton Pictures-Levy, Gardner, Laven - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 108'.

Ich schlafe mit meinem mörder (La signora ha dormito nuda col suo assassino) — **r.:** Wolfgang Becker - **asr.:** Alfred M. Anders - **s.** e **sc.:** Werner P. Zibaso, Willibald Eser - **f.** (Estmancolor): Rolf Kästel - **mo.:** Jan Catell - **m.:** Martin Böttcher - **int.:** Ruth Maria Kubitschek, Elizabeth Schröder, Harald Leipnitz, Rolf Véronique Vendéll, Friedrich Joloff, Peter Capell, Wilf Harnisch, Henri Guegin, Helge Th. Larisch, Ellen Umlauf, Jackie Lombard, Waltraut Schäffler, Rosl Mayr - **p.:** Rapid Film, Monaco/Les Films Jacques Willemetz, Parigi - **o.:** Germania Occid.-Francia; 1970 - **di.:** reg. - **dr.** 85'.

If the Hollers Let Him Go (Il cocktail del diavolo) — **r.:** Charles Martin - **s.** e **sc.:** Ch. Martin - **f.** (Technicolor): William W. Spencer - **mo.:** Richard Brockway - **m.:** Harry Sukman - **int.:** Dana Wynter (Ellen Whitlock), Raymond St. Jacques (James Lake), Kevin McCarthy (Leslie Whitlock), Barbara McNair (Lily), Susan Seaforth (Sally Blair), Steve Sandor (Harry), Ann Prentiss (Thelma Wilson), John Russell, James Craig, Arthur O'Connell, Royal Dano - **p.:** Charles Martin per la Forward Films Production - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** P.E.A. (reg.) - **dr.:** 103'.

I Love my Wife (Amo mia moglie) — **r.:** Mel Stuart - **asr.:** Chris Christenberry - **s.** e **sc.:** Robert Kaufman - **f.** (Technicolor): Vilis Lapenieks - **scg.:** Alexander Golitzen, George C. Webb - **arr.:** Frank McKelvy - **mo.:** David Saxon - **m.:** Lalo Schifrin - **int.:** Elliott Gould (dott. Richard Burrows), Brenda Vaccaro (Jody Burrows), Angel Tompkins (Helene Donnelly), Dabney Coleman (Frank Donnelly), Leonard Stone (dott. Neilson), Joan Tompkins (la vecchia Dennison), Helen Westcott (signora Burrows), Ivor Francis (dott. Korngold), Al Checco (dott. Meyerberg), Joanna Cameron (infermiera Sharon), Veleka Gray (« stewardess »), Damian London (Leslie), Gloria Manon (prostituta), Tom Toner (John Bosley), Frederic Downs (ministro), Todd Baron (Richard all'età di 12 anni), Peter Stuart (Andy all'età di 7 anni), Laara Lacey (una vicina), Dawn Lyn (Stephanie a 5 anni), Heather North (Betty), Nikita Knatz (insegnante d'arte), Andy Stuart (Andy all'età di 2 anni), Janiee Pennibgton (infermiera Cynthia), Robert Kaufman (il diavolo) - **p.:** Stan Margulies per la Universal - **pa.:** Robert Kaufman - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 95'.

Inchiesta su un delitto della polizia — v. **Assassins de l'ordre, Les**

Incontro — **r.:** Piero Schivazappa - **s.:** P. Schivazappa - **sc.:** P. Schivazappa, Luciana Corda - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Franco Di Giacomo - **scg.:** Francesco Bronzi - **c.:** Vera Marzot - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Florinda Bolkan (Claudia), Massimo Ranieri (Sandro), Claude Mann (Stefano), Mariangela Melato (Carlotta), Glauco Onorato (Marmori, amico di Sandro), Barbara Pilavin (la madre di Sandro), Daniela Goggi (amica di Sandro), Pippo Campanini (padre di Sandro), Marco Bonetti (Stefano), Claudio Giorgi, Daniela Badiali, Stefano Oppedisano, Federico Crivellari, Luigi Antonio Guerra, Jacques Stany - **p.:** Marina Cicogna e Giovanni Bertolucci per la l'Excelsior 151/2 - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro - **dr.:** 102'.

Incredibili avventure del signor Grand col complesso del miliardo e il pallino della truffa, Le — v. **Magic Christian, The**

Indagine su una ninfomane — v. **Jotai**

Infallibile pistolero strabico, L' — v. **Support Your Local Gunfighter**

In nome del popolo italiano — **r.:** Dino Risi - **s.** e **sc.:** [Agenore Incrocci] e Furio Scarpelli - **f.** (Technicolor): Sandro D'Eva - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **c.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Ugo Tognazzi (giudice Mariano Bonifazi), Vittorio Gassman (ing Lorenzo Santenocito), Yvonne Furneaux (Lavinia Santenocito), Ely Galleani (Silvana Lazzorini), Pietro Tordi (prof. Rivaroli), Renato Baldini (rag. Ceriani), Michele Cimarosa (maresciallo polizia), Simonetta Stefanelli (figlia di Santenocito), Franco Angrisano (Colombo), Pietro Nuti (avvocato di Santenocito), Checco Durante (archivista Pieronti), Maria Teresa Albani (madre di Silvana), Gian Filippo Carcano (padre di Silvana),

Edda Ferronao, Enrico Ragusa, Francesco Ridolfi, Vanni Castellani, Enrico Riga, Claudio Trionfi, Francesco D'Alba - **p.:** Edmondo Amati per la International Apollo Films - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Frida Cinemat. (reg.) - **dr.:** 103'.

Altro esempio di cinema moralistico di denuncia, secondo moduli abbastanza correnti: su ciò che in Italia non va si mettono insieme alcuni attori popolari (se sono bravi tanto meglio, e Gassman e Tognazzi qui lo sono in modo particolare), una sceneggiatura Age-Scarpelli, un regista di qualità e intelligenza che da tempo ha semplificato i propri impegni con la rinuncia, puntando al mestiere e al successo immediato e di superficie. Qui la storia è quella di un magistrato onesto e combattivo e di un industriale che ha su di sé ogni sorta di colpe e di misfatti, ma non quella di avere ucciso o fatto uccidere una prostituta, mentre il magistrato, seguendo certi indizi, ha questa convinzione. Il finale è, ancora una volta secondo sceneggiature di questo genere, estremamente ambiguo. Il magistrato onesto distrugge l'unica prova dell'innocenza dell'industriale riguardo al delitto: anch'egli non è più onesto, lui che sembrava l'unica àncora di salvezza di una situazione fallimentare. In quei momenti la città è impazzita per via di una certa partita di calcio. Una botta a destra e una a sinistra, come si dice volgarmente: cinema di centro, allora? Cinema di apparenza, in realtà, di confusione, qualunquismo deteriore, per confondere ideé e per cogliere occasioni di spettacolo superficiale che non migliora il pubblico e non serve né al cinema né a nient'altro.

Io, Cristiana, studentessa degli scandali — r.: Sergio Bergonzelli - **s.** e **sc.:** S. Bergonzelli - **f.** (Eastmancolor): Tonino Maccoppi - **mo.:** S. Bergonzelli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Gleen Saxon (prof. Davide Andrei), Malisa Longo (Cristiana), Rossano (Massimo), Patricia Reed (Simona Andrei), Antonella Murgia, Barbara Betti, Gregory Gandolfo, Gianni Pulone - **p.:** Sara Films Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 102'.

Io non vedo, tu non parli, lui non sente — r.: Mario Camerini - **s.** e **sc.:** Franco Castellano, Pipolo [Giuseppe Moccia], M. Camerini da una precedente **sc.:** di Giorgio Arlorio, Stefano Strucchi, Frédérique Banon Guarino (« Crimen ») - **f.** (Colorscope, Eastmancolor, colore della Spes): Luigi Kuveiller - **scg.:** Dante Ferretti - **c.:** Ettora Moretti-Vittorio Belvederesi - **mo.:** Tatiana Morigi Casini - **m.:** Manuel De Sica - **arr.:** Enrico Fiorentini - **int.:** Alighiero Noschese (comm. Luigi Gorletti), Enrico Montesano (Valerio), Gastone Moschin (Metello Bottazzi), Francesca Romana Coluzzi (Regina), Isabella Biagini (Cecilia Bottazzi), Janet Agren (Monica Gorletti), Gianrico Tedeschi (commissario Salvatore Mazzia), Vittorio De Sica (conte al casinò), Angelo Infanti (Claude Parmentier, amante di Monica), Piero Gerlini (ispett. Molinari), Dolores Palumbo (domestica), Salvatore Campochiaro (domestico), Bianca Castagnetta (contessa), Antonio La Raina, Irio Fantini, Cesare Di Vito, Alessandro Perrella - **p.:** Dino De Laurentiis per la De Laurentiis Intern. Manufacturing Comp. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad. - **dr.:** 107'.

Io sono Valdez — v. **Valdez is Coming**

Istruttoria è chiusa: dimentichi! L' — r.: Damiano Damiani - **s.:** dal romanzo « Tante sbarre » di Leros Pittoni (ediz. Mursia) - **sc.:** D. Damiani, Dino Maiuri, Massimo De Rita - **f.** (Technochrome): Claudio Ragona - **scg.:** Umberto Turco - **mo.:** Antonio Siciliano - **m.:** Ennio Morricone e Walter Branchi (musica elettronica) - **int.:** Franco Nero (arch. Giovan Battista Vanzi), Riccardo Cucciolla (Pesenti, il testimone scomodo), Turi Ferro (il maresciallo del carcere), John Steiner (il sicario), Ferruccio De Ceresa (il direttore del carcere), George Wilson (il vecchio carcerato), Antonio Casale, Daniele Dublino, Piero Nuti (medico del carcere), Luigi Zerbinati, Patrizia Adiutori, Enzo Andronico (Avvocato di Pesenti), Cristina Peruzzi, Ennio Cellerini, Corrado Solari, Renata Zamengo, Gianni Solaro, Claudio Nicotra, Sante Simone - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Interfilm (reg.) - **dr.:** 106'.

Solo in un certo senso questo film di Damiani è simile al precedente film del medesimo regista, al bel film Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica: *sono entrambe opere di impegno civile serio, non film occasionalmente legati a circostanze o a temi di attualità, ma realmente vicini a esigenze genuine, e nello stesso tempo realizzati con grande cura per lo spettacolo e, soprattutto, per le emozioni espressive che sono origine e insieme traguardo. Mentre tuttavia* Confessione *solleva direttamente un argomento polemico e di costume sociale,* L'istruttoria *solo in apparenza è un film sulle lentezze e i difetti del sistema giudiziario e carcerario italiano. L'architetto va in prigione, innocente, lì gliene càpitano di tutti i colori, ne vede di tutti i colori; poi lì viene ucciso sotto i suoi occhi un testimone scomodo per un certo delitto in cui sono coinvolti importanti personaggi; lì domina una sorta di mafia interna che picchia e spadroneggia; lì il maresciallo degli agenti di custodia cede alla corruzione perché a sua volta maltrattato economicamente e moralmente. La realtà sostanziale che Damiani evidenzia è comunque questa: l'architetto Vanzi se la cava perché è ricco, perché è ricco viene sol-*

tanto sfiorato dalle brutture cui partecipa (e che sono in gran parte documentate e documentabili), perché Vanzi è ricco è lui il testimone attendibile di un delitto che non deve invece ufficialmente essere considerato tale, perché Vanzi è ricco quando è fuori ritorna nuovamente nel suo mondo e può dimenticare, o fingere di dimenticare. Un film importante e ben fatto: la coincidenza non è di poco conto.

Jane Eyre (Jane Eyre nel castello dei Rochester) — **r.:** Delbert Mann - **asr.:** Dominic Fulford - **s.:** dal romanzo omonimo di Charlotte Brontë - **sc.:** Jack Pulman - **f.** (Eastmancolor): Paul Beeson - **scg.:** Alex Vetchinsky - **arr.:** Martin Atkinson - **c.:** Anthony Mendelson - **es.:** Cliff Culley - **mo.:** Peter Boita - **m.:** John Williams - **int.:** George C. Scott (Rochester), Susannah York (Jane Eyre), Ian Bannen (rev. St. John Rivers), Jack Hawkins (Brockehurst), Nyree Dawn Porter (Blanche Ingram), Rachel Kempson (signora Fairfax), Kenneth Griffith (Mason), Peter Copley (John), Michele Dotrice (Mary Rivers), Kara Wilson (Diana Rivers), Sarah Gibson (la giovane Jane), Jean Marsh (signora Rochester), Rosalyn Landor (Helen Burns), Sharon Rose (Adèle), Constance Cummings (signora Reed), Clive Morton (Eshton), Hugh Latimer (colonnello Dent), Nan Munro (Lady Ingram), Peter Blythe (Frederick Lynn), Carl Bernard (Lord Ingram), Jeremy Child (Harry Lynn), Angharad Rees (Louise), Sue Lawe (Amy), Louise Pajo (Mary Ingram), Sheila Brownrigg (signora Dent), Helen Goss (Lady Lynn), Barbara Young (miss Scatcherd), Helen Lindsay (miss Temple), Lockwood West (rev. Wood), Stella Tanner (Grace Poole), Shirley Steedman (cameriera), Patrick Jordan (agente poderale) - **p.:** Frederick H. Brogger per la Omnibus-Sagittarius - **pa.:** Hugh Attwooll - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** P.E.A. - **dr.:** 1,43.

Jacque mate — v. Paria, Le

Jo (Jo e il gazebo) — **r.:** Jean Girault - **asr.:** Tony Aboyantz, Robert Boulic - **s.:** dalla commedia « The Gazebo » di Alec Coppel e dal racconto di Myra e Alec Coppel - **sc.:** Jacques Wilfrid, C. Magnier, J. Girault - **f.** (Eastmancolor): Henri Decae - **scg.:** Sydney Bettex - **mo.:** Armand Psenny - **m.:** Raymond Lefebvre - **int.:** Louis De Funès (Antoine Brisebard), Claude Gensac (Sylvie), Michel Galabru (Tonelotti), Bernard Blier (ispettore Ducros), Guy Trejean (Adrien Colas), Christiane Muller (Matilde), Carlo Nell (Plumerel), Jacques Marin (Andrieux), Florence Blot (signora Cramuser), Ferdy Mayne (Grunder), Yvonne Clech (signora Grunder), Dominique Zardi (Le Duc), Jean Droze (Riri), Henri Attal (Grand Louis), Henri Guegan (I° operaio), Paul Preboist (gendarme), Jacques Preboist (II° operaio) - **p.:** Leo Fuchs per la Trianon Productions - **o.:** Francia, 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 100'.

Joe Cocker — v. **Mad Dogs & Englishmen**

Jotai (Indagine su un ninfomane) — **r.** e **mo.:** Yasuzo Masumura - **s.** e **sc.:** Ichiro Ikeda e Masumura - **f.** (Scope, Eastmancolor): Setsuo Kobayasi - **m.:** Hikaru Hayashi - **int.:** Ruiko Asaoka, Eiji Okada, Kyoko Kishida, Eiko Azusa, Takao Ito, Jusuke Kawazu, Eitaro Ozawa - **p.:** Daiei Motion Pict. - **o.:** Giappone, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 96'.

Kengo-Kantai Shireichokan Yamamoto Isoruku (Dal Pentagono al Pacifico: uccidere Yamamoto!) — **r.:** Seiji Maruyama - **s.** e **sc.:** Katsuya Suzuki, Seiji Maruyama - **f.** (Tohoscope-Eastmancolor): Kazuo Yamada - **m.:** Masaru Sato - **int.:** Toshiro Mifune (Ammiraglio Yamamoto), Toshio Kurosawa, Maioto Sato, Koshiro Matsumoto, Yoko Tsusaka, Masayiuki Mori, Wakako Sakai, Diasuke Sato, Kenjro Ishyama - **p.:** Toho film - **o.:** Giappone, 1968 - **di.:** Daiano Film/Leone Film (reg.) - **dr.:** 1,28.

Un film sulla guerra fra americani e giapponesi nell'ultimo conflitto mondiale, realizzato però venticinque anni dopo, seguendo quindi tutto un filo di opportunità politica e diplomatica che toglie buona parte di valore documentario alla ricostruzione dei fatti e di verosimiglianza storica all'intera vicenda. Spettacolarmente quasi sempre scontato, il film non mette in rilievo alcun elemento significativo.

Klute (Una squillo per l'ispettore Klute) — **r.:** Alan J. Pakula - **asr.:** William Gerritty - **s.** e **sc.:** Andy K. Lewis e Dave Lewis - **f.** (Panavision, Technicolor): Gordon Willis - **scg.:** George Jenkins - **arr.:** John Mortensen - **mo.:** Carl Lerner - **m.:** Michael Small - **int.:** Donald Sutherland (ispett. John Klite), Jane Fonda (Bree Daniel), Charles Cioffi (Cable), Roy Scheider (Frank Ligourin), Dorothy Tristan (Arlyn Page), Rita Gam (Trina), Vivian Nathan (psichiatra), Nathan George (ten. Trask), Morris Strassberg (Goldfarb), Barry Snider (Berger), Betty Murray (Holly Gruneman), Anthony Holland (agente teatrale), Fred Burrell (uomo nell'Hotel), Jean Stapleton (segretaria di Goldfarb), Robert Milli (Tom Gruneman), Jane White (Janie Dale), Shirley Stoler (signora Reese), Jan Fielding (segretaria psichiatra), Antonia Ray (signora Vasek), Robert Roman (regista del Piccolo Teatro), Richard Ramos (assistente regista del Piccolo Teatro), Richard Shull, Marie

Louise Wilson, Marc Malvin - **p.:** Alan J. Pakula e David Lange per la Warner Bros - **pa.:** C. Kenneth Deland - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear-W.B. - **dr.:** 110'.

Una storia poliziesca che, via via, si rivela storia importante per penetrare oltre il conformismo del cinema americano più corrente. Il regista Pakula viene da New York, tradizionale punto di riferimento per un cinema — il più possibile — spregiudicato. Klute è un investigatore privato, ricerca un uomo scomparso di nome Grunemann, le indagini lo portano a incontrare una ragazza squillo, Bree, con reciproca diffidenza e alla fine, forse, con qualche simpatia. Disegno dell'ambiente (New York), analisi psicologica, approfondimento di personaggi, allargamento dell'indagine da un limitato episodio poliziesco a un più ampio quadro umano. Un film, nel complesso, estremamente interessante e, in particolare, interpretato con grandissima qualità da tutti i protagonisti, Jane Fonda sugli altri.

Kyrkoherden (Le pecorelle del reverendo) — **r.:** Torgny Wickman - **s.:** dal romanzo di Bengt Anderberg - **sc.:** Torgny Wickman - **f.** (scope, colore): Lars Bjorne, Tony Forsberg, Sven Thermaenius - **c.:** Sune Wall - **mo.:** C. O. Skappstedt, Svend Bergenborg - **m.:** Mats Olsson - **int.:** Jarl Borssen (il reverendo), Margit Carlqvist (Sibyl la strega), Diana Kjaer (Sanya), Solveig Andersson (Anita), Magali Noël (la contessa), Christar Soderlund (il soldato), John Elfström (il sagrestano), Cornelis Vreeswijk (il trovatore), Kim Andersson (Agneta), Dirch Passer (Bartholomeus), Lissi Alandh (signora Paular), Louise Tillberg (Sylfidia), Bibi Nilsson (Birgit), Hakan Westergren (il vescovo), Mona Manssen (Berlack), Anne Grete Nissen, Ake Fridell - **p.:** Inge Ivarson per la Swedish Filmproduction - **o.:** Svezia, 1970 - **di.:** Oceania (reg.) - **dr.:** 1,22.

Landlord, The (Il padrone di casa) — **r.:** Hal Ashby - **asr.:** Terence Nelson - **s.:** dal romanzo omon. di Kristin Hunter - **sc.:** Bill Gunn - **f.** (De Luxe Color): Gordon Willis - **scg.:** Robert Boyle - **arr.:** John Godfrey - **mo.:** William A. Sawyer, Edward Warschilka - **superv. mo.:** Don Zimmermann - **m.:** Al Kooper - **ca.:** « Brand New Day » cantata da Al Kooper e da The Staple Singers, « Doing Me Dirty » e « Let Me Love You » cantata da Lorrane Ellison; « A Man » di Al Kooper cantata da Al Kooper; « God Bless the Children » di Jimmy Holiday, cantata da The Staple Singers - **int.:** Beau Bridges (Elgar Enders), Pearl Bailey (Marge), Diana Sands (Fanny), Louis Gossett (Copee), Douglas Grant (Walter Gee), Lee Grant (signora Enders), Walter Brooke (sig. Enders), Melvin Stewart (prof. Duboise), Susan Anspach (Susan), Bob Klein (Peter), Will McKenzie (William junior), Gretchen Walther (Doris), Stanley Green (Heywood), Marki Bey (Lanie) - **p.:** Norman Jewison per la Mirisch-Cartier - **pa.:** Pat Palmer - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 1,49. - **dr.:** 1,49'.

Lei non fuma, lei non beve, ma... — v. Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause

Le Mans (Le 24 ore di Le Mans) — **r.:** Lee H. Katzin - **r. II. unità:** Jack N. Reddish - **asr.:** Gus Agosti, Louie Pitzelé - **s. e sc.:** Harry Kleiner - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Robert B. Hauser, René Guissart jr. - **scg.:** Phil Abramson - **ess.:** Nikita Knatz - **es.:** Sass Bedig - **mo.:** Don Ernst, John Woodcoock, Ghislaine des Jonquères - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Steve McQuenn (Michael Delaney), Siegfried Rauch (Erich Stohler), Elga Andersen (Lisa Belgetti), Ronald Leigh-Hunt (David Townsend), Fred Haltiner (Johann Ritter), Luc Merenda (Claude Aurac), Christopher Waite (Larry Wilson), Louise Edlind (Anna Ritter), Angelo Infanti (Lugo Abratte), Jean Claude Bercq (Paul Jacques Dion), Michele Scalera (Vito Scalise), Gino Cassani (Loretto Fuselli), Alfred Bell (Tommy Hopkins), Carlo Cecchi (Paolo Scadenza), Richard Rudiger (Bruno Frohm), Hal Hamilton (Chris Barnett), Jonathan Williams (Jonathan Burton), Peter Parten (Peter Wiese), Conrad Pringle (Tony Elkins), Erich Glavitza (Joseph Hauser), Peter Huber (Max Kummel), Ham Akersloot, Richard Attwood, Claude Ballot-Lena, Christian Baron, Jürgen Barth, Derek Bell, Edgar Berney, Paul Blancpain, Arthur Blank, Jean Pierre Bodin, Guy Chasseuil, André de Cortanze, Hugues de Fierlant, Vic Elford, Nanni Galli, Masten Gregory, Pierre Greub, Mike Hailwood, Jean Pierre Hanrioud, René Herzog, Toine Hezemans, Jacky Ickx, Jean Pierre Jabouille, Helmut Kelleners, Gérard Larrousse, Herbert Linge, John Miles, Silvio Moser, Herbert Müller, Aldo Pessina, Mimmo Neccia, Robin Ormes, Michael Parkes, Teddy Pilette, David Piper, Brian Redman, Jean Sage, Jo Siffert, Rob Slotemaker, Dieter Spoerry, Rolf Stommelen, Jonathan Williams (corridori automobilisti) - **p.:** Jack N. Reddish per la Solar-A Cinema Center Films Presentation - **pa.:** Alan Levine - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 110'.

Velocità, rivalità, amori nell'ambiente delle corse automobilistiche, con Steve McQueen un po' pilota un po' attore, ma sostanzialmente né l'uno né l'altro. Sì, c'è drammaticità nel film, ma di quella in superficie, di quella assai meno genuina della realtà. Rimane un racconto d'avventure, a volte duro, a volte un po' incongruente, che tuttavia si segue con una qualche vivacità, anche se tutta la sostanza, al di sotto, resta da scoprire.

Le Mans: scorciatoia per l'inferno — **r.:** Richardo Kean [Osvaldo Civirani] - **s.** e **sc.:** Tito Carpi, Osvaldo Civirani - **f.** (Reversalscope, Eastmancolor): Walter Civirani - **scg.:** naturale - **mo.:** Mauro Contini - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Lang Jeffries (John Scott), Maurizio Bonuglia (Dustin Rich), Erna Schurer (Sheila), Edwige Fenech (Mini), Marcello Di Paolo (Luis Aranda), Franco Borelli (Franco Vallesi), Bob Messenger (Kurt Weiss), Franco Pesce (Bonelli), Paola Jacopucci, Gaetano Imbrò - **p.:** Cine Escalation - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F. (reg.) - **dr.:** 1,28.

Leopardi di Churchill, I — **r.:** Maurizio Pradeaux - **s.:** M. Pradeaux - **sc.:** Arpad De Riso, Federico De Urrutia, M. Pradeaux - **f.** (Eastmancolor stampato in Telecolor): Miguel F. Mila - **scg.:** Josè Luis Galicia - **mo.:** Enzo Alabiso - **m.:** Franco Salina - **int.:** Richard Harrison (Richard Benson Hans), Giacomo Rossi Stuart (magg. Powell), Klaus Kinski (capitano Holtz), Pilar Velasquez (Elise, la partigiana francese), Helga Liné (l'amante di Hans), Antonio Casas (La Tulipe), Francisco Braña, Angelo Covello, Claudio Biava, Max Dean - **p.:** Roberto Capitani e Marcello Ciriaci per la Sap Cinematografica, Roma/Aitor Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Jumbo Cinemat. (reg.) - **dr.:** 91'.

Little Fauss and Big Halsey (Lo spavaldo) — **r.:** Sidney J. Furie - **asr.:** Robert Webb, Lynn Guthrie - **s.** e **sc.:** Charles Eastman - **f.** (Panavision, Movielab): Ralph Woolsey - **scg.:** Lawrence G. Paul - **arr.:** Audrey Blasdel - **mo.:** Argyle Nelson jr. - **ca.:** « Rollin' Free », di Johnny Cash; « Ballad of Little Fauss and Big Halsy » di Carl Perkins; « Wanted Man » di Bob Dylan, cantate da Johnny Cash; « True Love is Greater than Friendship » di Carl Perkins, cantata da The Tennessee Three - **int.:** Robert Redford (Halsy Knox), Michael J. Pollard (Little Fauss), Lauren Hutton (Rita Nebraska), Noach Beery jr. (Sealy Fauss), Lucille Benson (Mom Fauss), Ray Ballard (fotografo), Linda Gaye Scott (Mometh), Erin O'Reilly (Sylvene McFall), Benjamin Archibeck (Rick Nifty) - **p.:** Albert S. Ruddy per la Afran Productions-Furie Productions - **pa.:** Gray Frederickson - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation (Paramount) - **dr.:** 96'.

Lollipop (Lollipop - Le perversioni di una sedicenne) — **r.:** J.B. Tanko - **int.:** Vera Vianna, Jece Valadao, Elena Dias - **p.:** Herbert Richers Prod. - **o.:** Messico, 1967 - **di.:** reg. - **dr.:** 79'.

Losers, The (Un mucchio di bastardi) — **r.:** Jack Starrett - **asr.:** Hernan Robles - **s.** e **sc.:** Alan Caillou - **f.** (Eastmancolor): Nonong Rasca - **scg.:** Hernando Balon - **es.:** Roger George, Joe Zoomar - **mo.:** James Moore, Richard Brockway - **m.:** Stu Phillips - **int.:** Daniel Kemp (magg. Thomas), William Smith (Link Thomas), Bernie Hamilton (capitano Jackson), Adam Roarke (Duke), Houston Savage (Dirty Denny), Gene Cornelius (Speed), Paul Koslo (Limpy), John Garwood (serg. Winston), Ann Korita (Kim Sue), Lillian Margerejo (Suriya), Paraluman (Mama-San), Paul Nuckles (Kowalski), Ronnie Ross (ten. Hayworth), Armando Luchero (Screw), Fran Dinh Hy (Charlie), Allan Caillou (alabanese), Paquito Salcedo (Tac Houn), Von Deming (Shillick), Hernan Robles (ispettore), Jack Starrett (Chet Davis), Monica Phillips (bambina negra) - **p.:** Joe Solomon per la Fanfare Film Prod. - **pa.:** Vicente Nayve - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 95'.

Lotta del sesso 6 milioni d'anni fa, La — v. **Creatures of the World Forgot**

Lovers and Others Strangers (Amanti ed altri estranei) — **r.:** Cy Howard - **asr.:** Lou Stroller - **s.:** dalla commedia di Joseph Bologna e Renée Taylor - **sc.:** Renée Taylor, Joseph Bologna, David Zelag Goodman - **f.** (Metrocolor stampato in Technicolor): Andy Laszlo - **scg.:** Ben Edwards - **arr.:** John Alan Hicks - **mo.:** David Bretherton, Sidney Katz - **m.:** Fred Karlin - **int.:** Bonnie Bedelia (Susan Henderson), Gig Young (Hal Henderson), Michael Brandon (Mike Vecchio), Beatrice Arthur (Bea Vecchio), Richard Castellano (Frank Vecchio), Robert Dishy (Jerry), Harry Guardino (Johnny), Marian Hailey (Brenda), Joseph Hindy (Richie), Anne Jackson (Cathy), Diane Keaton (Joan), Cloris Leachman (Bernice), Anne Meara (Wilma), Anthony Holland (Donaldson), Bob Kaliban (impiegato dell'Hotel), Charlotte Jones (madre di Johnny), Morton Marshall (padre Gregory), Amy Stiller (fioraia) - **p.:** David Susskind per la ABC Pictures - **pa.:** Anthony Loeb - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear International-W.B. - **dr.:** 1,45.

Luna zero due — v. **Monn Zero-Two**

Lunga notte dei disertori, La (I sette di Marsa Matruh) — **r.:** Mario Siciliano - **s.** e **sc.:** Dean Craig [Mario Pierotti], M. Siciliano - **f.** (Techniscope, Technicolor): Gino Santini - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Ivan Rassimov, Monica Strebel, Kirk Morris, Marcella Michelangeli, Al Landy, Thomas Kerr, Jessy Maxwell, Paola Natale, Attilio Severini, Joanna Sanders, Youssef Shaaban - **p.:** Metheus Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F. (reg.) - **dr.:** 108'.

Macchia della morte, La — v. **Mephisto Waltz, The**

Macho Callagan — v. **Macho Callahan**

Macho Callahan (Macho Callagan) — **r.:** Bernard Kowalski - **r. II. unità:** Robert Buzz Henry - **asr.:** Gordon Webb, Manuel Munoz, Jesus Marin - **s.:** Richard Carr - **sc.:** Clifford Newton Gould - **f.** (Panavision, Movielab stampato in Technicolor): Gerald Fisher - **scg.:** Ted Marshall, Josè Rodriguez Granada - **arr.:** Ernesto Carrasco - **mo.:** Frank Mazzola, Fabien Tordjmann, Jerry Taylor - **m.:** Pat Williams - **int.:** David Janssen (Diego « Macho » Callahan [nella versione italiana Callagan]), Jean Seberg (Alexandra Mountford), Lee J. Cobb (Duffy), James Booth (« King Harry » Wheeler), Pedro Armendariz jr. (Juan Fernandez), David Carradine (col. David Mountford), Anne Revere (Crystal), Richard Anderson (ufficiale anziano), Matt Clarke (carceriere), Diane Ladd (una ragazza), Richard Evans (Mulvey), Bo Hopkins (Yancy), Jim Gammon (cowboy), Ron Sobel (altro cowboy), Diana Iverson (un'altra ragazza), Curt Conway (giudice), Robert Dowdell (il cieco), Robert Morgan (McIntyre) - **p.:** Martin C. Shute, Bernard Kowalski per la Felicidad - **pa.:** Clifford Newton Gould - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 1,33.

Madcaps, il fronte della violenza — v. **Angels from Hell**

Mad Dogs & Englishmen (Joe Cocker) — **r.:** Pierre Adidge - **r. II. unità:** Sidney Levine - **s. e sc.:** P. Adidge, Harry Marks, Robert Abel - **f.** (Scope, Technicolor stampato in Metrocolor): Dave Myers - **f. aggiunta:** Robert Thomas, Erik Daarstad, John Alonzo, Jeri Sopanen, James Wilson, Ed Lynch, John Bailey, Mike Duggan, Steven Lighthill, Hideaki Kobayashi - **mo.:** Sidney Levine - **m. e ca.:** « Delta Lady » di Leon Russell; « Feelin' Alright » di Dave Mason; « The Letter » di Wayne Carson Thomas; « Honky Tonk Women » di Mick Jagger, Keith Richard; « Space Captain » di Matthew Moore; « Something » di George Harrison; « With a Little Help from My Friends » e « She Came in through the Bathroom Window » di John Lennon, Paul McCartney; « Lawdy Lawdy Miss Claudy » di Lloyd Price; « Bird on a Wire » di Leonard Cohen; « Please Give Peace a Chance » di Leon Russell, Bonnie Bramlett; « Change in Louise » di Joe Cocker, Chris Stainton; « Darlin', Be Home Soon » di John Sebastian, cantate da Joe Cocker; « Let it Be » di John Lennon, Paul McCartney, cantata da Claudia Lennear; « Mad Dogs and Englishmen » scritta e cantata da Leon Russell; a solo di chitarra di Michael Herbert - **int.:** Joe Cocker, Leon Russell, Chris Stainton, Jim Price, Bobby Keys, Jim Gordon, Jim Keltner, Carl Radle, Don Preston, Sandy Konikoff, Chuck Blackwell, Bobby Torres, Jim Horn (la Banda), Rita Coolidge, Claudia Lennear, Donna Washburn, Donna Weiss, Pamela Poland, Don Preston, Matthew Moore, Dan Moore, Bobby Jones, Nicole Barclay (il Coro); Connie Dinardo, Landa Wolf, Carol Hughsby, Carla Brown, Kay Poorboy, Francine Brockley; Judy Keys, Sallay Clear, Darlene Coy (le Signore), Colin Clark, Peter Nichols, Mike Hastie, John Kelonowski, Sherman « Smitty » Jones, Emily Smith - **p.:** Pierre Adidge, Harry Marks, Robert Abel per la A & M-Creatcie Film Associates - **pa.:** Sidney Levine - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 111'.

Magic Christian, The (Le incredibili avventure del signor Grand col complesso del miliardo e il pallino della truffa) — **r.:** Joseph McGrath - **s.:** da un romanzo di Terry Southern - **sc.:** T. Southern, J. McGrath, Peter Sellers, con la collab. di Graham Chapman e John Cleese - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **scg.:** Assheton Gorton e George Djurkovic - **arr.:** Pèta Button - **evs.:** Wally Veevers - **mo.:** Kevin Connor - **m.:** Ken Thorne - **ca.:** « Come and Get It » di Paul McCartney; « Carry On To Tomorrow » di Tom e Pete; « Rock of Ages » di Tom, Pete e Mike; « Something in the Air » di John Keen; « Mad About the Boy » di Noël Coward - **cor.:** Lionel Blair - **int.:** Peter Sellers (sir Guy Grand), Ringo Starr (il giovane Archibald Grand), Richard Attenborough (il cocchiere di Oxford), Leonard Frey (il passeggero sul battello), Laurence Harvey (Amleto), Christopher Lee (Dracula), Spike Milligan (vigile urbano), Yul Brynner (Lady Singer), Raquel Welch (la schiava), Roman Polanski (l'uomo che ascolta Lady Singer), Isabel Jeans e Caroline Blakiston (sorelle di Guy Grand), Wilfrid Hyde-White (capitano del battello), Tom Boyle (Jeff), Terence Alexander (il maggiore folle), Peter Bayliss (Toff), Patrick Cargill (venditore all'asta), Freddie Earlle (Sol), Fred Emney (Fitzgibbon), David Hutcheson (Lord Barry), John Le Mesurier (sir John), Hattie Jacques (Ginger Horton), Jeremy Lloyd (Lord Hampton), Ferdy Mayne (Edouard), Guy Middleton (Duca di Mantisbriar), Peter Myers (Lord Kilgallon), Dennis Price (Winthrop), Robert Raglan (Maltravers), Graham Stark (cameriere), Frank Thornton (ispettore polizia), Michael Trubshawe (sir Lionel), Edward Underdown (principe Henry), Michael Aspel, Michael Barratt, Harry Carpenter, W. Barrington Dalby, John Snagge, Alan Whicker (commentatori televisivi), Joan Benham, Graham Chapman, John Cleese, Clive Dunn, Kenneth Fortescue, Peter Graves, Patrick Holt, David Lodge, Victor Maddern, Leon Thau - **p.:** Denis O'Dell per la Grand Films - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear International - **dr.:** 95'.

Maleta para un cadaver, Una — v. **Tuo dolce corpo da uccidere, Il**

Manie di Mr. Winninger, omicida sessuale — v. **Vampido de la autopista, El**

Marchio di Dracula, Il — v. **Scars of Dracula, The**

Mariés de l'an deux, Les (Gli sposi dell'anno secondo) — **r.:** Jean-Paul Rappeneau - **r. II. unità:** Marc Maurette - **asr.:** Marc Grunebaum, Bernard Stora - **s.:** J.P. Rappeneau - **sc.:** J.P. Rappenau - **ad.:** J.P. Rappenau, Claude Sautet, Maurice Clavel - **f.** (Eastmancolor): Claude Renoir - **scg.:** Alexandre Trauner e William Holt - **c.:** Marcel Escoffier - **mo.:** Pierre Gillette - **m.:** Wallace Collection - **int.:** Jean Paul Belmondo (Nicolas Philibert), Marlène Jobert (Charlotte), Laura Antonelli (Pauline), Michel Auclair (il principe), Sami Frey (il marchese de Guerande), Pierre Brasseur (Gosselin), Julien Guiomar (il rappresentante del popolo), Charles Denner Georges Wilson, Mario David, Paul Crauchet, Georges Beller, Marc Dudicourt, Patrick Préjean, Sim - **p.:** Alain Poiré per la Gaumont Int., Paris/Rizzoli Film, Roma/ Bucuresti Film, Bucarest - **o.:** Francia-Italia-Romania, 1971 - **di.:** Cineriz.

Un'avventura superficiale ma non priva di spunti satirici, interpretata con qualche segno di auto-ironia da parte di Belmondo. Il film fu presentato nel '71 al Festival di Cannes, e non se ne capì allora — e l'incomprensione si conferma adesso — il perché: probabilmente una questione di equilibrio fra case di produzione e di distribuzione francesi, nulla di più. Un tipico film a uso interno; comunque, in costume, con duelli, intrighi, equivoci e un certo inutile brio di sceneggiatura.

Married Couple, The (Una coppia sposata) — **r. s. e sc.:** Allan King - **f.:** William Brayne - **p.:** Allen King per l'Agrarius Film di Toronto - **o.:** Canadà, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,37.

Mascalzone, Il — v. **Villain**

Mazzabubù... quante corna stanno quaggiù? — **r.:** Mariano Laurenti - **s.:** Sandro Continenza - **sc.:** S. Continenza, Amedeo Sollazzo - **f.** (colore della Technostampa): Tino Santoni - **scg.:** Antonio Visone - **c.** Adriana Spadaro - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Carlo Giuffrè, Isabella Biagini, Maurizio Bonuglia, Mariolina Cannuli, Rosemary Dexter, Giancarlo Giannini, Sylva Koscina, Nadia Cassini, Claudie Lange, Sergio Leonardi, Ettore Manni, Renzo Montagnani, Silvana Pampanini, Luciano Salce, Fausto Tozzi, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Pippo Franco, Daniele Vargas, Franco Giacobini, Gianni Musy Glori, Gianna Serra - **p.:** Claudia Cinematografica - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 1,31.

Mc Cabe and Mrs. Miller (I compari) — **r.:** Robert Altman - **r. II. unità:** Louis Lombardo - **asr:** Tommy Thompson - **s.:** dal romanzo « McCabe » di Edmund Naughton - **sc.:** Robert Altman, Brian McKay - **f.** (Panavision, Technicolor): Vilmos Zsigmond - **f. II. unità:** Rod Parkhurst - **scg.:** Leon Ericksen, Philip Thomas, Al Locatelli - **es.:** Marcel Vercoutere - **c.:** Ilse Richter - **mo.:** Louis Lombardo - **m.** e **ca.:** Leonard Cohen - **int.:** Warren Beatty (John McCabe), Julie Christie (Constance Miller), Rene Auberjonois (Sheehan), Hugh Millais (Dog Butler), Shelley Duvall (Ida Coyle), Michael Murphy (Sears), John Schuck (Smalley), Corey Fischer (Elliott), William Devane (avvocato), Bert Remsen (Bart Coyle), Keith Carradine (cowboy), Jace Vander Veen (Bread), Manfred Schulz (Kid), Jackie Crossland (Lily), Elizabeth Murphy (Kate), Linda Sorenson (Blanche), Elizabeth Knight (Birdie), Maysie Hoy (Maisie), Linda Kupecek (Ruth), Janet Wright (Eunice), Carey Lee Mclenzie (Alma), Anthony Holland (olandese), Tom Hill (Archer), Berg J. Newson (Jeremy), Jack Riley (Riley Quinn), Robert Fortier (ubriaco), Wesley Taylor (Shorty Dunn), Anne Cameron (signora Dunn), Graeme Campbell (Bill Gubbs), J.S. Johnson (J.J.), Joe Clarke (Joe Sortreed), Harry Frazier (Andy Anderson), Edwin Collier (Gilchrist), Terence Kelly (Quigley), Brantley F. Kearns (Fiddler), Don Francks (signora Washington), Wayne Robson, Wayne Grace, Rodney Gage (Sumner Washington), Joan McGuire, Harvey Lowe, Eric Scheider, Milos Zatovic, Claudine Melgrave, Derek Deurvorst, Alexander Diakun, Gordon Robertson - **p.:** David Foster, Mitchel Brower per la Warner Bros-Altman-Foster Production - **pa.:** Robert Eggenweiler - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear-W.B. - **dr.:** 121'.

M'è caduta una ragazza nel piatto — v. **There's Girl in My Soup**

Medium Cool (America America, dove vai?) — **r.:** Haskell Wexler - **di.:** C.I.C. (Paramount).
V. giudizio e altri dati in « Bianco e Nero » 1970, nn. 11/12, pag. 130 (Festival di Sorrento).

Mephisto Waltz, The (La macchia della morte) — **r.:** Paul Wendkos - **asr.:** David Hall - **s.:** dal romanzo di Fred Mustard Stewart - **sc.:** Ben Maddow - **f.** (De Luxe Color): William W. Spencer - **efs.:** Howard A. Anderson - **scg.:** Richard Y. Haman - **arr.:** Walter M. Scott, Raphael Bretton - **mo.:** Richard Brockway - **m.:** Jerry Goldsmith - « Mephisto Waltz » di Litz, suonata da Jakob Gimpel - **c.:** Moss Mabry - **int.:** Alan Alda (Myles Clarkson), Jacqueline Bisset (Paul Clarkson), Barbara Parkins (Roxanne Delancey), Curd Jürgens (Duncan Ely), Bradford Dillman (Bill Delancey), William Windom (dott. West), Kathleen Widdoes

(Maggie West), Pamelyn Ferdin (Abby Clarkson), Curt Lowens (Head), Khigh Dhiegh (Zanc Theun), Alberto Morin (Bennet), Berry Kroeger (Raymont), Janee Michelle (ragazza della agenzia Head), Lilyan Chauvin (la scrittrice), Terence Scammell (Richard), Gregory Morton (conducente) - **p.:** Quinn Martin per la Q.M. Productions-20th Century Fox - **pa.:** Arthur Fellows - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 109'.

Merlo maschio, Il — **r.:** Pasquale Festa Campanile - **s.:** dal racconto « Il complesso di Loth » di Luciano Bianciardi - **sc.:** P. Festa Campanile - **f.:** (Eastmancolor, Colore della Spes): Silvano Ippoliti - **scg.:** Ezio Altieri - **mo.:** Sergio Montanari, Mario Morra - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Lando Buzzanca (Niccolò Vivaldi), Laura Antonelli (Costanza Vivaldi), Lino Toffolo (Cavalmoretti), Gianrico Tedeschi (direttore d'orchestra), Ferruccio De Ceresa (neurologo), Elsa Vazzoler (Matilde), Gino Cavalieri (Salvino), Luciano Bianciardi (Mazzacurati, un violoncellista), Adolfo Belletti (il portinaio), Pietro Tordi (ginecologo), Edda Ferronao (prostituta), Felicita Fanni (sorella di Costanza), Aldo Puglisi (un medico), Corrado Olmi (insegnante di Niccolò bambino), Franco Bisazza, Gigi Bonfanti, Enzo Robutti, Alfredo Piano, Bruno Boschetti, Orazio Stracuzzi, Giuseppe Terranova, Ezio Spitalieri - **p.:** Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro - **dr.:** 113'.

Messaggero d'amore — v. **Go-Between, The**

Messe nere della contessa Dracula, Le — v. **Nacht der Vampire**

1975: occhi bianchi sul pianeta Terra — v. **Omega Man, The**

Million Dollar Duck (Un papero da un milione di dollari) — **r.:** Vincent McEveety - **r. II. unità:** Arthur J. Vitarelli - **asr.:** Christopher Hibler - **s.:** Ted Key - **sc.:** Roswell Rogers - **f.** (Technicolor): William Snyder - **efs.:** Eustace Lycett - **scg.:** John B. Mansbridge, Al Roelofs - **arr.:** Emile Kuri, Hal Gausman - **mo.:** Lloyd L. Richardson - **m.:** Buddy Baker - **int.:** Dean Jones (prof. Albert Dooley), Sandy Duncan (Katie Dooley), Joe Flynn (Finley Hooper), Tony Roberts (Fren Hines), James Gregory (Rutledge), Lee Harcourt Montgomery (Jimmy Dooley), Jack Kruschen (dott. Gottlieb), Virginia Vincent (Eunice Hooper), Jack Bender (Arvin Wadlow), Billy Bowles (Orlo Wadlow), Sammy Jackson (Frisby), Arthur Hunnicutt (Purdham), Frank Wilcox (direttore di banca), Bryan O'Byrne (cassiere di banca), Ted Jordan (Forbes), Neil Russell (Smith), Pete Renoudet (Beckert), Frank Cady (Assayer), George O'Hanlon (custode parcheggio), Edward Andrews (Morgan), Jonathan Daly, Hal Smith, Stu Gilliam, Fran Ryan, Vaughn Taylor, Bernard Fox, Ed Reimers, Hank Jones - **p.:** Bill Anderson per la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 92'.

Mio padre Monsignore — **r.:** Antonio Racioppi - **s.:** dalla commedia « Roma baffuta » di Antonio Racioppi - **sc.:** Gino Capone, Antonio Racioppi - **f.** (Eastmancolor colore della Spes): Luciano Trasatti - **scg.:** Arrigo Equini - **arr.** e **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Bruno Mattei - **m.:** Franco Bixio - **int.:** Lino Capolicchio (Carlo Alberto), Giancarlo Giannini (Oreste), Gastone Moschin (Don Alvaro, il Monsignore), Barbara Bach Gregorini (Chiara), Patrizia Valturri (Maria Antonia), Minnie Minoprio (amante di Don Alvaro), Marisa Merlini (Tosca), Rosalba Neri (Bianca), Guido Lollobrigida (Odeschi), Cristina Josani, Doro Carrà, Damiano Mazza, Bruno Arié, Ezio Busso, Giovanni De Grazia, Gianni Pallavicino, Attilio Tosato, Matilde Antonelli - **p.:** Paolo Prestano per la Prestano Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 1,34.

Mogli, Le — v. **Doctor's Wives**

Mondo di Alex, Il — v. **Alex in Wonderland**

Monster of Terror / Die, Monster, Die (La morte dall'occhio di cristallo) — **r.:** Daniel Haller - **asr.:** Dennis Hall - **s.:** dal racconto « The Colour Out of Space » di H.P. Lovecraft - **sc.:** Jerry Sohl - **f.** (Colorscope, Pathé Color): Paul Beeson - **scg.:** Colin Southcott - **t.:** Jimmy Evans - **mo.:** Alfred Cox - **m.:** Don Banks - **int.:** Boris Karloff (Nahum Witley), Nick Adams (Stephen Reinhart), Suzan Farmer (Susan Witley), Freda Jackson (Letitia Witley), Terence de Marney (Merwyn), Patrick Magee (dott. Henderson), Paul Farrell (Jason), Leslie Dwyer (Potter), Sheila Raynor (miss Bailey), Harold Goodwin (conducente di carrozza), Sydney Bromley (Pierce), Billy Milton (Henry) - **p.:** Pat Green per la Alta Vista - **o.:** Gran Bretagna-USA, 1965 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,22.

Monique (I piacevoli giochi di Monique, ragazza alla pari) — **r.:** John Bown - **asr.:** Michael McKeag - **s.** e **sc.:** John Bown - **f.** (Eastmancolor): Moray Grant - **scg.:** Colin Southcott - **mo.:** Richard Sidwell - **m.:** Jacques Loussier - **int.:** Sibylla Kay (Monique), Joan Alcorn (Jean), David Sumner (Bill), Jacob Fitz-Jones (Edward), Nicola Bown (Susan), Davilia O'Connor (Harriet), Carolanne Hawkins (ragazza), Howard Rawlinson (Richard) - **p.:** Michael Style per la Tigon British - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Medusa - **dr.:** 83'.

Monsieur Hulot nel caos del traffico — v. **Trafic**

Moon Zero-Two (Luna zero due) — **r.:** Roy Ward Baker - **asr.:** Jack Martin - **s.:** Gavin Lyall, Frank Hardman - **sc.:** Michael Carreras - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **efs.:** Kit West, Nick Allder - **scg.:** Scott MacGregor - **es.:** Les Bowie - **c.:** Carl Toms - **mo.:** Spencer Reeve - **mo.:** Don Ellis - **int.:** James Olson (Bill Kemp), Catherina von Schell (Clementine Taplin), Warren Mitchell (J.J. Hubbard), Adrienne Corri (Liz Murphy), Ori Levy (Karminski), Dudley Foster (Whitsun), Bernard Bresslaw (Harry), Neil McCallum (capitano), Joby Blanshard (Smoth), Michael Ripper (I° giocatore di carte), Robert Tayman (II° giocatore di carte), Sam Kydd (barista), Carol Cleveland (hostess), Roy Evans (operaio), Keith Bonnard, Leo Britt, Tom Kempinski, Lew Luton, Claire Shenstone, Chrissie Shrimpton, Amber Dean Smith, Simone Silvera, Go-Jos - **p.:** Michael Carreras per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-W.B. - **dr.:** 100'.

Mortadella, La — **r.:** Mario Monicelli - **s.:** da un'idea originale di Renato W. Spera - **sc.:** Suso Cecchi d'Amico, Ring Lardner jr., M. Monicelli - **f.** (Technocrome): Alfio Contini - **r. II. unità** e **scg.:** Mario Garbuglia - **arch.:** Fernando Giovannini, Richard Bianchi - **c.:** Albert Wolsky e Enrico Sabbatini - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Lucio Dalla, Rosolino Cellamare - **int.:** Sophia Loren (Maddalena Ciarrapico), Luigi Proietti (Michele Bruni), William Devane (Jock), Beeson Carroll (Dominic Perlino), Maria Luisa Sala, Danny Vito, Tommaso Bianco, Susan Sarendon, Charles Bartlett, Carla Mancini, Claudio Trionfi - **p.:** Carlo Ponti per la Champion, Roma/Les Films Concordia, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Dear-W.B.

Non si può entrare negli Stati Uniti con una mortadella, la dogana non lo permette. La bella emiliana, che arriva a New York per sposarsi, ha con sé la mortadella che è il dono di nozze delle compagne di lavoro, nel salumificio. Preferisce fermarsi alla frontiera, cioè all'aeroporto, anziché abbandonare la mortadella: la quale tuttavia scompare perché mangiata, un po' alla volta, dalla stessa prosperosa fanciulla e da alcuni occasionali, rigidi ma simpatici agenti di polizia; un giornalista di passaggio all'aeroporto avrebbe volentieri puntato sull'episodio per lanciare una campagna a favore della libertà e contro la repressione, campagna a cui è interessato anche un deputato di origine italiana: ma viene a mancare il corpo del reato, e la mortadella e l'italiana non contano più nulla a favore di nessun « caso ». Lo spunto è assai fragile, gli intenti e i principi nobili. Il film è a metà fra le commedia di costume sociale e la favola; ovviamente Monicelli dirige bene, ma è sprecato.

Morte cammina con i tacchi alti, La — **r.:** Luciano Ercoli - **s.:** Dino Verde - **sc.:** Ernesto Gastaldi, May Velasco - **f.** (Technochrome): Fernando Arribas - **scg.:** Juan Alberto Soler - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Frank Wolff (dott. Robert Matthews), Susan Scott [Nieves Navarro] (Nicole Rochard), Simon Andreu (Michel) Carlo Gentili [Charles Bradley] (commissario Baxter), Claudie Lange (Vanessa), Fabrizio Moresco (l'aiutante di Baxter), Jorge Rigaud (Lenny), Josè M. Martin (Smith), Luciano Rossi (Hallory) - **p.:** Alberto Pugliese e Luciano Ercoli per la Cinecompany, Roma/Coop. Cinemat. Atlantida, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 108'.

Morte dall'occhio di cristallo, La — v. **Monster of Terror**

Morte sul Tamigi — v. **Tote aus der Themse, Die**

Mostro delle notti di Londra, Il — v. **Night after Night, after Night**

Mostro dell'opera, Il — **r.:** Renato Polselli - **s.:** R. Polselli, Ernesto Gastaldi - **sc.:** E. Gastaldi, R. Polselli e Giuseppe Pellegrini - **f.:** Ugo Brunelli, - **asr.:** Giuseppe Pellegrini - **om.:** Elio Polacchi - **scg.:** Demofilo Fidani - **c.:** D. Fidani - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Aldo Piga - **int.:** Marc Maryan, Vittoria Prada, John MacDouglas [Giuseppe Addobbati], Barbara Howards, J. Albert Bridges - **p.:** Ferdinando Anselmetti per la Nord Industrial Film - **o.:** Italia, 1964 (il film venne però iniziato nel 1961 col titolo **Il vampiro dell'opera** e poi interrotto per mancanza di fondi) - **di.:** reg. - **dr.:** 70'.

Mucchio di bastardi, Un — v. **Losers, The**

Mustaa valkoisella (Giochi sulla pelle) — **r., s.** e **sc.:** Jörn Donner - **f.** (Eastmancolor): Esko Nevalainen - **mo.:** Jörn Donner - **m.:** George Riedel - **int.:** Jörn Donner (Juha Holm), Kristiina Halkola (Maria), Liisamaija Laaksonen (moglie di Juha), Lasse Mårtenson (l'amico) - **p.:** Arno Carlsted per la Jörn Donner Productions-FJ Filmi, Helsinki - **o.:** Finlandia, 1967 - **di.:** reg. - **dr.:** 97'.

Nacht der vampire (Le messe nere della contessa Dracula) — **r.:** Leon Klimovsky - **s.** e **sc.:** Jacinto Molina, Hans Munckel - **f.** (Eastmancolor stampato in Telecolor): Leopoldo Villasenor - **scg.:** Ludwig Orny - **m.:** Anton Garcia Abril - **int.:** Paul Naschy, Gaby Fuchs, Barbara Capell, Paty Shepard, Yelena Samarina, Barta Barri, Andres Resino, Fred Douglas, Betsabe Sharon - **p.:** Plata Films/Hifi-Stereo - **o.:** Germania Occid.-Spagna., 1970 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 87'.

Nathalie, l'amour se reveille (Le piccanti confessioni di una giovane studentessa) — **r.:** Peter Knight - **s.** e **sc.:** Bob Sirens, Pierre Chevalier - **f.:** Gérard Brissaud - **mo.:** Yvonne Martin - **m.:** Daniel White - **int.:** Anne Talbot (Nathalie), Dominique Prado (Elsa), Jean Roche (Jack), Geneviève Baillaud, Marcel Charvey - **p.:** Eurociné - **o.:** Francia, 1968 - **di.:** Medusa (reg.) - **dr.:** 90'.

Nella stretta morsa del ragno — **r.:** Anthony M. Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.:** Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi da un racconto di Edgar Allan Poe - **rid.:** Giovanni Addessi - **f.** (Technochrome): Sandro e Memmo Mancori - **scg.:** Ottavio Scotti - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Anthony Franciosa (Alan Foster), Michèle Mercier (Elisabeth), Peter Carsten (dott. Carmus), Silvano Tranquilli (William), Karin Field (Julia), Raf Baldassarre (Herbert), Irina Malewa (Elsie), Enrico Osterman (Lord Blackwood), Marco Bonetti (Maurice), Klaus Kinski (Edgar Allan Poe) - **p.:** Giovanni Addessi per la Produzione D C 7, Roma/Paris-Cannes Productions, Paris/Terra Filmkunst, Berlin - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1971 - **di.:** Panta Cinemat. (reg.) - **dr.:** 104'.

Niente orchidee per Miss Blandish — v. **Grissom Gang, The**

Night after Night, after Night (Il mostro delle notti di Londra - Notte dopo notte, dopo notte) — **r.:** Lewis J. Force - **asr.:** Ernie Lewis - **s.** e **sc.:** Dail Ambler - **f.** (Eastmancolor): Douglas Hill - **scg.:** Wilfred Arnold - **mo.:** John Rushton - **superv. mo.:** Reginald Mills - **int.:** Jack May (giudice Charles Lomax), Justine Lord (Helena Lomax), Gilbert Wynne (ispettore Bill Rowan), Linda Marlowe (Jenny Rowan), Terry Scully (Carter), Donald Sumpter (Pete Laver), Peter Forbes-Robertson (Powell), Jacqueline Clerk (Josie Leach), Jack Smethurst (Ispettore capo), Philip Caton (David Endell), Michael Nightingale (Martingale), Carol Haddon (prostituta), April Harlow, Simon Lack - **p.:** James Mellor per la Dudley Birch Films - **pa.:** Derek Home - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,22.

No Blade of Grass (2000: la fine dell'uomo) — **r.:** Cornel Wilde - **asr.:** John Stoneman - **s.:** dal romanzo « Death of Grass » di John Christopher - **sc.:** Sean Forestal, Jefferson Pascal - **f.** (Panavision, Metrocolor): H.A.R. Thompson - **scg.:** Elliott Scott - **es.:** Terry Witherington - **mo.:** Frank Clarke, Eric Boyd-Perkins - **m.:** Burnell Whibley - **ca.:** « No Blade of Grass » di Louis Nelius e Charles Carroll, cantata da Roger Whittaker; « Lead Us On » di Charles Carroll - **int.:** Nigel Davenport (John Custance), Jean Wallace (Ann Custance), Patrick Holt (David Custance), John Hamill (Roger Burnham), Lynne Frederick (Mary Custance), Ruth Kettlewell (la donna grassa), M.J. Matthews (George), Michael Percival (poliziotto), Tex Fuller (Beaseley), Simon Merrick (intervistatore TV), Anthony Sharp (sir Charles Brenner), George Coulouris (Sturdervant), Antony May (Pirrie), Wendy Richard (Clara), Max Hartnell (tenente), John Lewis (caporale), Norman Atkyns (dott. Cassop), Nigel Rathbone (Davey), Christopher Lofthouse (Spooks), John Avison (sergente dell'Yorkshire), Mervyn Patrick (Joe Ashton), Denise Mockler (Emily Ashton), Ross Allan (Alf Parsons), Karen Terry (figlia di Parsons), Joan Ward (signora Parsons), Brian Crabtree (Joe Harris), Susan Sydney (Liz Harris), Michael Landy (Jess Arkwright), Louise Kay (Susan Arkwright), Bruce Myers (Bill Riggs), Margaret Chapman (Prudence Riggs), Christopher Neame (Locke), Bridget Brice (Jill Locke), Reg Staniford (Blennit), Maureen Rutter (signora Blennit), Derek Keller (Scott), Suzanne Pinkstone (signora Scott), Surgit Sood (Surgit) Dick Offord (Joe), Joanna Annin (moglie di Joe), John Buckley (capitano), Malcolm Toes (serg. magg.), Jimmy Winston, Richard Penny, R.C. Driscoll, Geoffrey Hooper, Christopher Wilson, William Duffy - **p.:** Cornel Wilde per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 96'.

No desearas al vecino del quinto (Due ragazzi da marciapiede) — **r.:** Ramon Fernandez - **s.:** Juan José Alonso Millan - **sc.:** J.J. Alonso Millan, Sandro Continenza - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Hans Burman - **scg.:** Wolfgang Burman - **mo.:** Pedro del Rey - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Jean Sorel (Piero Zoccoletti), Alfredo Landa (Serghej Rakninof), Ira Fürstenberg (Giacinta), Isabel Garcés (madre di Giacinta), Annabella Incontrera, Margot Cottens, Adrian Ortega, Maria Luisa Longo, Franco Balducci, Guadalupe M. Sampedro, Angel Menendez - **p.:** Atlantida Films, Madrid/Fida Cinematografica, Roma - **o.:** Spagna-Italia, 1970 - **di.:** Fida (reg.) - **dr.:** 85'.

Noi donne siamo fatte così — **r.:** Dino Risi - **s.** e **sc.:** Age [Agenore Incrocci], Furio Scarpelli, D. Risi, Ettore Scola, Rodolfo Sonego, Luciano Vincenzoni, Giuseppe Catalano - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **c.:** Silvana Malta - **mo.:** Alberto

Gallitti - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Monica Vitti (in tutti e dodici gli episodi), Enrico Maria Salerno (II episodio), Carlo Giuffrè (V epis.), Ettore Manni (tolto al montaggio), Jean Rougeul (V epis.), Michele Cimarosa (III epis.), Jacques Stany (V epis.), Michel Bardinet (XI epis.), Pupo De Luca (V epis.), Alberto Plebani (XII epis.), Tom Felleghi (XII epis.), Vittorio Vittori (XII epis.) e inoltre: Greta Vaillant, Luigi Zerbinati, Renzo Marignano, Filippo De Gara, Ettore Geri, Giuliano Persico, Ileana Rigano, Clara Colosimo, Pasquale Fasciano, Orazio Stracuzzi, Nello Ascoli, Aldo Farina - Episodi in ordine di apparizione I) **Una giornata lavorativa** (**sc.:** D. Risi); II) **Romantica** (Zoe) **sc.:** L. Vincenzoni; III) **Mamma** (Annunziata) **sc.:** G. Catalano e D. Risi; IV) **Schiava d'amore** (Teresa) **sc.:** L. Vincenzoni, D. Risi; V) **Il mondo cammina** (Alberta) **sc.:** Age e Scarpelli; VI) **Vietnam** (Eliana); VII) **Et Dominus venit** (Catherine) **sc.:** E. Scola; VIII) **La motocicletta** (Erika) **sc.:** L. Vincenzoni; IX) **Cuore di padrone** (Palmira) **sc.:** R. Sonego; X) **L'angelo dei cieli** (Agata) **sc.:** E. Scola; XI) **L'allumeuse** (Laura) **sc.:** L. Vincenzoni, D. Risi; XII) **Chiamate Roma 21-21** (Flavia) **sc.:** R. Sonego - **p.:** Edmondo Amati per la International Apollo - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Fida (reg.) - **dr.:** 112'.

Noi due a Manhattan — v. **Generation**

Non commetterė atti impuri — **r.:** Giulio Petroni - **s.:** G. Petroni - **sc.:** G. Petroni e Marco Zavattini - **f.** (Colorscope, Eastmancolor, colore della Spes): Toni Secchi - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** Roberto Colangeli - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Barbara Bouchet (Nadine), Dado Crostarosa (Pinuccio), Luciano Salce (Damiano, padre di Pinuccio), Simonetta Stefanelli (Maria Teresa), Claudio Gora (lo zio Giacomo), Marisa Merlini (la vedova), Gigi Ballista (padre Spiridione), Franco Balducci (il frate contabile), Fausta Rotelli (la nonna), Stefano Oppedisano, Bruno Dolfin - **p.:** Azalea Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** PAC (reg.) - **dr.:** 92'.

Non drammatizziamo... è solo questione di corna — v. **Domicile conjugal**

No, sono vergine! — **r.:** Norman Schwartz e Cesare Mancini - **s.** e **sc.:** Ninki Maslansky, N. Schwartz, Enzo Milioni - **f.** (Eastmancolor): Amerigo Gengarelli, Pasquale Fanetti - **scg.:** Ken Muggleston - **mo.:** N. Schwartz, C. Mancini - **m.:** G. Pioyer - **int.:** Maria Luisa Zetha, Yara Dawe, Ben Carrà, Fulvio Mingozzi, Enzo Colaiacomo, Mario Mazzetti, Lesley Garner, Massimo Sarchielli, Agna Smirnoff, Ennio Antonelli, Libby Symon, Steve Gadler - **p.:** Ninki Maslansky per la Protea Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 84'.

Notte che Evelyn uscì dalla tomba, La — **r.:** Emilio P. Miraglia - **s.:** Fabio Pittorru, Massimo Felisatti - **sc.:** F. Pittorru, M. Felisatti, E.P. Miraglia - **f.** (Cinescope, Technicolor): Gastone Di Giovanni - **scg.** e **c.:** Lorenzo Baraldi - **mo.:** Romeo Ciatti - **m.:** Bruno Nicolai - **int.:** Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Lord Alan Cunningham), Marina Malfatti (Gladys), Rod Murdock [Enzo Tarascio] (George), Erika Blanc (Susan), Giacomo Rossi Stuart (dott. Timberlane), Roberto Maldera (Albert), Joan C. Davies (zia Agatha), Ettore Bevilacqua (becchino), Brizio Montinaro (autista), Paola Natale (infermiera), Umberto Raho (Farley), Maria Teresa Toffano - **p.:** Phoenix Cinematografica, Roma - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 104'.

Notte dopo notte, dopo notte — v. **Night after Night, after Night**

Obiettori di coscienza per ragioni sessuali — v. **Gay Deceivers, The**

Occhi freddi della paura, Gli — **r.:** Enzo G. Castellari - **s.:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari - **sc.:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari, Leo Anchoriz - **f.** (Techniscope, Technicolor): Antonio Lopez Ballesteros - **c.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Giovanna Ralli (Anna), Gianni Garko (Peter Badell), Frank Wolff (evaso), Fernando Rey (giudice Badell), Julian Mateos (altro evaso), Karin Schubert (spogliarellista) - **p.:** Cinemar, Roma/Atlantida Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** Panta (reg.) - **dr.:** 1,35.

Oceano — **r.:** Folco Quilici - **s.** e **sc.:** Giorgio Arlorio, F. Quilici, Berto Pelosso da un racconto originario delle isole Tuamutù - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giovanni Scarpellini, Riccardo Grassetti, Vittorio Dragonetti - **f. sub.:** Masino Manunza, F. Quilici - **mo.:** Ettore Salvi - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** W.M. Reno, Hubert Putigny, R. Imrie, E. Tejama - **p.:** Alberto Grimaldi per la P.E.A. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** P.E.A. (Prod. Europee Ass.) - **dr.:** 98'.

Omega Man, The (1975: occhi bianchi sul pianeta Terra) — r.: Boris Sagal - **asr.:** Donald Roberts - **s.:** dal romanzo « I Am Legend » di Richard Matheson - **sc.:** John William Corrington, Joyce H. Corrington - **f.** (Panavision, Technicolor): Russell Metty - **scg.:** J. Arthur Loel, Walter M. Simonds - **arr.:** William L. Kuehl - **mo.:** William Ziegler - **m.:** Ron Grainer - **int.:** Charlton Heston (Robert Neville), Anthony Zerbe (Matthias), Rosalind

Cash (Lisa), Paul Koslo (Dutch), Lincoln Kilpatrick (Zachary), Eric Launeville (Richie), Jill Giraldi (la ragazzina), Anna Aries (la donna nella cripta del cimitero), Brian Tochi (Tommy), Deveren Bookwalter, John Dierkes, Monika Henreid, Linda Redfearn, Forrest Wood (membri della famiglia) - **p.:** Walter Seltzer per la Walter Seltzer Productions - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear-W.B. - **dr.:** 98'.

Omicidio al 17mo piano — v. **Engel, die ihre Flügel verbrennen**

On a Clear Day You Can See Forever (L'amica della 5½) — **r.:** Vincente Minnelli - **asr.:** William McGarry - **s.:** dalla commedia musicale di Burton Lane (musica) e Alan Jay Lerner (testo e canzoni) - **sc.:** Alan Jay Lerner - **f.** (Panavision; Technicolor): Harry Stradling - **f. tempo passato:** John Otto - **scg.:** John De Cuir - **arr.:** George Hopkins, Raphael Bretton - **c.:** Arnold Scassi e Cecil Beaton - **cor.:** Howard Jeffrey - **mo.:** David Bretherton - **m.:** Burton Lane - **ca.:** « Hurry! It's Lovely Up Here », « On a Clear Day You Can See Forever », « Melinda », « He Wasn't You », « What Did I Have That I Don't Have? », « Come Back To Me », « Love with All the Trimmings » e « Go to Sleep » di Burton Lane e Alan Jay Lerner - **int.:** Barbra Streisand (Daisy Gamble), Yves Montand (dott. Marc Chabot), Bob Newhart (dott. Mason Hume), Larry Blyden (Warren Pratt), Simon Oakland (dott. Conrad Fuller), Jack Nicholson (Tad Pringle), John Richardson (Robert Tentrees), Pamela Brown (signora Fizherbert), Irene Handl (Winnie Wainwhisle), Roy Kinnear (principe reggente), Peter Crowcroft (avvocato specializzato in divorzi), Byron Webster (altro avvocato), Mabel Albertson (signora Hatch), Laurie Main (Lord Percy), Kermit Murdock (Hoyt III), Elaine Giftos (Muriel), John Le Mesurier (Pelham), Angela Pringle (Diana Smallwood), Leon Ames (Clews), Paul Camen (Millard), George Neise (Wytelipt), Tony Colti (Preston) - **p.:** Howard W. Koch per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 1,50'.

One More Time (Controfigura di un delitto) — **r.:** Jerry Lewis - **s.** e **sc.:** Michael Pertwee - **f.** (De Luxe Color): Ernest W. Steward - **scg.:** Jack Stevens - **es.:** Terry Witherington - **mo.:** Bill Butler - **m.:** Les Reed - **ca.:** « One More Time » di Les Reed, Geoff Stephens; « When the Feeling Hits You » di Bobby Doyle, canta Sammy Davis jr. - **int.:** Sammy Davis jr. (Charlie Salt), Peter Lawford (Chris Pepper/Lord Sydeny Pepper), Maggie Wright (miss Tompkins), Leslie Sands (ispett. Crock), John Wood (Figg), Sydney Arnold (Tombs), Edward Evans (Gordon), Percy Herbert (Mander), Bill Maynard (Jenson), Dudley Sutton (Wilson), Glyn Owen (Dennis), Lucille Soong (Kim Lee), Esther Anderson (Billie), Anthony Nicholls (Candler), Allan Cuthbertson (Belton), Cyril Luckham (magistrato), Moultrie Kelsall (prete), Julian D'Albie (gen. Turpington-Mellish), Juliette Bora, Florence George, Amber Dean Smith, Lorraine Hall, Carmel Stratton, Thelma Neal (ragazze del Salt & Pepper Club) - **p.:** Milton Ebbins per la Chrislaw-Trace Mark - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 93'.

Ora zero: operazione oro — v. **When Eight Bells Toll**

Oro dei bravados, L' — **r.:** Don Reynolds [Giancarlo Romitelli] - **s.** e **sc.:** Renato Savino - **f.** (Techniscope, Technicolor stampato in Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Luis Enrique Bacalov - **int.:** George Ardisson (Doc), Linda Veras (Moira), Bobby Lapointe (Chapagua), Marco Zuanelli, Rik Battaglia, Piero Lulli, Umberto Di Grazia, Paolo Magalotti, Osiride Peverello, Lucio Zarini, Pasquale Basile - **p.:** Luigi Nannerini per la Copro Film, Roma/Capitole Films, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 88'.

Orrori del teatro della morte, Gli — v. **Theatre of Death**

Osvoboždenie. I: Ognennaya Duga; II: Proriv (La grande battaglia) — **r.:** Yurij Ozerov - **s.** e **sc.:** Yuri Bondarev, Oscar Kurganov, Y. Ozerov - **f.** (Scope, Sovcolor): Igor Slabnevich - **scg.:** Aleksandr Myagkov - **mo.:** Grigori Maryamov - **m.:** Yuri Levitin - **int.:** Nikolai Olyakin (Tsvetaev), Larissa Golubkina (Zoya), Boris Zaidenberg (Orlov), Nikolai Ribnikov (Popov), Sergei Nikonenko (Sashka), Vsevolod Sanayev (Lukin), Vladimir Samoilov (Gromov), Yuri Kamorui (Vassiliev), V. Nosik (Doroshkin), Jan Englert (Janek), V. Avdyushko (Maximov), I. Ozerov (Leontiev), Mikhail Ulyanov (Zhukov), Vladlen Davidov (Rokossovski), Evgeni Burenkov (Vasilevski), Sergei Harchenko (Vatutin), Vladislav Strzhelchik (Antonov), Yuri Legkoc (Konev), N. Rushkovski (Somkalenko), D. Franko (Rybalko), K. Zabeliu (Katukov), Buhuti Zakariadze (Stalin), Stanislav Yaskevich (Roosevelt), Yuri Durov (Churchill), Fritz Ditz (Hitler), Ivo Garrani (Mussolini), Gerd Michael Henneberg (Keitel), Siegfried Weiss (Mannstein), Hanyo Hasse (Kluge), Peter Sturm (Model), Florin Piersic (Skorzeny), Barbara Brylska (Helena), Daniel Olbrychski (Henrik), I. Makhovski (un vecchio), Alfred Shtruve (Shtraufenbergh), A. Karapetyan, V. Glinski - **p.:** Yuri Ozerov per la Mosfilm, Mosca/Start, Varsavia/Avala Film, Belgrado/DEFA, Berlino Est/Dino De Laurentiis, Roma - **o.:** URSS-Polonia-Jugoslavia-Germania orientale-Italia, 1969 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 103' (in originale 229').

Out of It (La sua calda estate) — **r.:** Paul Williams - **r. associati:** David Feldshuh, Elizabeth Rosenwald - **asr.:** Nyles Gradus - **s. e sc.:** P. Williams - **f.:** John G. Auildsen - **mo.:** Ed Orshan - **m.:** Michael Small - **ca.:** Michael Benedikdt e Michael Small - **int.:** Barry Gordon (Paul), Jon Voight (Russ), Gretchen Corbett (Barbara), Lada Edmund jr. (Christine), Peter Grad (Steve), Frank Campanella, William Fowler, Oliver Berg, Shirley Bodtke, William Jay, Arthur French - **p.:** Edward Rambach Pressman per la Edward Rambach Pressman Prod. Williams - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 92'.

Pacifista, La — **r.:** Miklos Jancso - **asr.:** Daniele Sangiorgi - **ar.:** Josca Pilissy - **s.:** Giovanna Gagliardo - **sc.:** Giovanna Gagliardo, Gyula Hernadi, Miklos Jancso - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **om.:** Alberto Spagnoli, Giuseppe Di Biase - **scg.:** Piero Poletto - **es.:** Enzo e Alvaro Di Liberto - **arr.:** Renato Postiglione - **mo.:** Alberto Moro - **m.:** Giorgio Gaslini - **ca.:** « Contessa » (ballata) di Paolo Pietrangeli, cantata da Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e Gianni Nebbiosi - **int.:** Monica Vitti (Barbara), Pierre Clementi (lo sconosciuto), Daniel Olbrychsky, Peter Pasetti, Piero Faggioni, Gino Lavagetto, Sergio Tramonti, Ottavio Fanfani, Cristiano Minellone, Jean Pierre D'Artois, Daniel Pommereulle, Luigi Pignatelli, Riccardo De Stefanis, Francesco Carnelutti, Yvon Taylor, Baby Sun - **p.:** Cinematografica Lombarda S.P.A., Milano/O.C.F. di René Thevenet, Parigi/Neue Emelka, Monaco - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,26.

Incursione di Jancsó in alcune disordinate e estemporanee manifestazioni protestarie, a Milano, con una protagonista che secondo il linguaggio corrente non è di certo una « diva », ma che rispetto al cinema del grande regista ungherese, alle sue consuetudini produttive, stilistiche e d'invenzione, « diva » — a quel che si racconta — qui si è rivelata. Così la Vitti ha perduto di spontaneità, ne La pacifista, *ma soprattutto Jancsó ha dovuto raccontare con rinuncie, mezzi termini, compromessi narrativi e stilistici continui. Il risultato è triste: il film « sembra » come quelli di Jancsó sui giovani, coi pericoli del fascismo sempre pronti, i pericoli del fanatismo, la gioia delle scoperte rivoluzionarie: ma tutto è in cifra, approssimativo, quasi in involontaria deformazione caricaturale. Un infortunio — e speriamo resti il solo, nella carriera di un grande autore — cui certo non è estraneo un lavoro d'occasione, fuori casa.*

Padrone di casa, Il — v. **Landlord, The**

Paperino Story — v. **Donald Duck Story**

Papero da un milione di dollari, Un — v. **Million Dollar Duck**

Paradiso e l'inferno, Il — v. **Himmel og helvete**

Paria, Le (L'ultimo colpo) — **r.:** Claude Carliez - **s.:** Claude Rank - **sc.:** C. Rank, Mireille de Tissot, Santos Alcocer - **f.** (Eastmancolor): Jean Gelpi - **scg.:** Juan Alberto - **mo.:** Raymond Lamy - **m.:** Jean Claude Pelletier - **int.:** Jean Marais (Manu), Marie José Nat (Lucia), Horst Frank (Rolf), Nieves Navarro (Sylvia), Enrique San Francisco, José Castillo Escalona - **p.:** Ceres Film-Carlton Continental-Les Films Fernand Rivers, Paris/P.C. Santos Alcocer, Madrid - **o.:** Francia-Spagna, 1967-68 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 102'. Titolo spagnolo: **Jaque mate.**

Pecorelle del reverendo, Le — v. **Kyrkoherden**

Pelle di Satana, La — v. **Satan's Skin**

Per amore o per forza — **r.:** Massimo Franciosa - **s.:** Lucille Laks - **sc.:** M. Franciosa, Franco Ferrari, Gianfranco Battistini - **f.** (Technochrome): Silvio Fraschetti - **scg.:** Franco Cuppini - **c.:** Carlo Leva - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** Michèle Mercier, Carlo Giuffré, Yanty Somer (Jane), Jacques Herlin, Luciana Negrini, Cristina Gajoni, Enzo Cerusico, Ernesto Colli, Marilia Branco, Gioia Desideri, Gina Rovere, Venantino Venantini, Marina Malfatti (zia Nora), Gastone Pascucci, la cantante Lolita, Dana Ghia - **p.:** Silvio Battistini per la Kinesis Film/Les Productiones Jacques Letienne, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 96'.

Performance (Sadismo) — **r.:** Donald Cammell e Nicolas Roeg - **asr.:** Richard Burge - **s. e sc.:** Donald Cammell - **f.** (Technicolor): Nicolas Roeg - **scg.:** John Clark - **arr.:** Peter Young - **mo.:** Antony Gibbs - **m.:** Jack Nitzsche - **ca.:** « Performance » e « Poor White Hound Dog » cantate da Merry Clayton; « Turner's Murder » cantata dai Merry Clayton Singers; « Dyed, Dead, Red » cantata da Buffy Sainte-Marie; « Wake Up, Niggers » di Jack Nitzsche, cantata da Last Poets; « Gone Dead Train » di J. Nitzsche e Russ Titelman, cantata da Randy Newman; « Memo from Turner » di Mick Jagger e Keith Richard, cantata

da Mick Jagger - **int.:** James Fox (Chas Devlin), Mick Jagger (Turner), Anita Pallenberg (Pherber), Michèle Breton (Lucy), Ann Sidney (Dana), John Bindon (Moody), Stanley Meadows (Rosebloom), Allan Cuthbertson (avvocato), Antony Morton (Dennis), Johnny Shannon (Harry Flowers), Anthony Valentine (Joey Maddocks), Ken Colley (Tony Farrell), John Sterland (autista), Laraine Wickens (Lorraine) - **p.:** Sanford Lieberson per la Goodtimes Enterprises - **pa.:** Donald Cammell - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Dear International-W.B. - **dr.:** 1,47.

Permette? Rocco Papaleo — **r.:** Ettore Scola - **s. e sc.:** Ruggero Maccari, E. Scola - **f.** (Technicolor): Claudio Cirillo - **scg.:** Luciano Ricceri - **c.:** Danda Ortona - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Marcello Mastroianni (Rocco Papaleo), Lauren Hutton (Jenny), Tom Reed («Gengis Kahn»), Margot Novak (Linda), Umberto Travaglini (Alcantara), André Pierre Farwagi, Peter Goldfarb, Pompeo Capizzano, Nicole Gabucci, Paola Natale, Brizio Montinaro - **p.:** Pio Angeletti e Adriana De Micheli per la Dean Film-Juppiter Generale Cinemat.-Rizzoli Film, Roma/Francoriz-Paris Productions, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 105'.

Film di circostanza, fatto apposta per l'esportazione, Mastroianni e il mercato della distribuzione americana. Le avventure di un italiano emigrato che vorrebbe vedere un incontro di pugilato, in una grande città degli Stati Uniti, Chicago, ma finisce per innamorarsi di una figura di ragazza che incontra su un grande cartellone pubblicitario, e poi della ragazza in persona, che aveva incontrato prima — senza sapere ancora chi fosse — e che incontrerà ancora dopo. La ragazza sembra ella stessa colpita dal giovanotto, impacciato e rozzo quanto ella è disinvolta e spregiudicata; ma in realtà si prende giuoco di lui. Il film è continuamente a mezza strada fra il racconto serio e l'ironia, fra l'indagine di costume e di sociologia e il sentimentalismo; non conclude nulla su nessun piano, Mastroianni ci pare particolarmente a disagio, mentre né sceneggiatura né regia sorreggono l'opera a dovere.

Perrak (Il cigno dagli artigli di fuoco) — **r.:** Alfred Vohrer - **s. e sc.:** Rolf Flügel - **f.** (Eastmancolor): Ernst W. Kalincke - **scg.:** Wolf Englert, Günther Kob - **mo.:** Jutta Hering - **m.:** Rolf Kuhn - **int.:** Horst Tappert (ispettore Perrak), Hans Schellbach (il fabbricante di liquori), Erika Pluhar (sua moglie), Jochen Busse (dott. Rembold), Judy Winter, Hubert Suschka, Werner Peters (assicuratore Böttcher), Walter Richter, Wolf Roth, Bernd Cramm, Georg M. Fischer, Uschi Peitzmann, Art Brauss, André Ehoulan, Hans Daniel, Rudoif Ebert, Carl Lange (capo della polizia) - **p.:** Roxy - **o.:** Germania Occid., 1970 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 1,31.

Perversioni di una sedicenne, Le — v. **Lollipop**

Piacevoli giochi di Monique ragazza alla pari, I — v. **Monique**

Piacevoli notti di Justine, Le — v. **Frau Wirtin Bläst auch gern Trompete**

Piccanti confessioni di una giovane studentessa, Le — v. **Nathalie, l'amour se reveille.**

Play «Misty» for Me (Brivido nella notte) — **r.:** Clint Eastwood - **s.:** Jo Heims - **sc.:** Jo Heims, Dean Riesner - **f.** (Technicolor): Bruce Surtes - **scg.:** Alexander Golitzen - **arr.:** Ralph Hurst - **mo.:** Carlo Pingitore - **m.:** Dee Barton - **int.:** Clint Eastwood (Dave Garland), Donna Mills (Tobie Williams), Don Siegel (Murphy), Jessica Walter (Evelyn Draper), Britt Lind (Angelica), Clarice Taylor (Birdie), John Larch (serg. McCallum), Jack Ging (Frank Dewan), Irene Hervey (Madge Brenner), James McEachin (Al Monte), Donald Siegel (Murphy), Duke Everts (Jay Jay), George Fargo (un uomo), Mervin W. Frates (Locksmith), Otis Kadani (policeman), Tim Frawley (sceriffo), Paul E. Lippman (secondo uomo), Ginna Patterson (Madelyn), Jack Kosslyn (conducente carrozza), Malcolm Moran (uomo alla finestra), The Johnny Otis Show e The Cannonball Adderly Quintet - **p.:** Robert Daley per l'Universal-Malpaso-Jennings Lang Presentation - **pa.:** Bob Larson - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** C.I.C. (Universal) - **dr.:** 95'.

Plaza Suite (Appartamento al Plaza) — **r.:** Arthur Hiller - **s.** dal lavoro teatrale omon. di Neil Simon - **sc.:** Neil Simon - **f.** (Technicolor): Jack Marta - **scg.:** Arthur Lonergan - **mo.:** Frank Bracht - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Walter Matthau (Sam Nash), Maureen Stapleton (Karen Nash), Walter Matthau (Jesse Kiplinger), Barbara Harris (Muriel Tate), Walter Matthau (Roy Hubley), Lee Grant (Norma Hubley), Jennie Sullivan (Mimsey Hubler), Tom Carey (Borden Eisler), José Ocasio (Walter), Dan Ferrone (Bellhop), Louise Sorel (miss McCormack) - **p.:** Howard W. Koch per la Koch-Paramount - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** C.I.C. (Paramount) - **dr.:** 105'.

Policeman — **r.:** Sergio Rossi - **int.:** Lou Castel, Bernardo B. Solitari, Paola Pitagora, Nicoletta Machiavelli, Giancarlo Sbragia - **p.:** Renzo Rossellini per la San Diego Cinematografica in Eastmancolor - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,40.

Popsy Pop (Fuori il malloppo - Popsy Pop) — **r.:** Jean Herman - **asr.:** Georges Grodzenczyk - **s.:** Henri Charrière - **sc.:** J. Herman, H. Charrière - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Jean Jacques Tarbès - **om.:** Bernard Noisette - **scg.:** Jacques Mawart - **c.:** Tanine Outre - **mo.:** Hélène Plemiannikov, Vincenzo Tomassi - **m.:** « Diablo de la mina » (folclore, **arr.:** A. De Robertis), « Ritmo desnudo » (di M. e F. Rayna), « El Gavilan » (folclore), « Vista Alegre - Motivos del Polo » (di M. e F. Rayna), « Rosalinda » (folclore), « Popsy Pop Song » (di Frederic Botton, canta Claudia Cardinale), « Guacharaca » (folclore), « Solo de cuatro » (folclore), « Cuentico » (di M. e F. Rayna), « Seis Floriao » (di M. e F. Rayna), « Dragging Blues » (di H. Oelke), « Improvisation » (della Steel Band de la Trinidad), « La Llorona » (folclore), « Erzulie » (folclore, arr.: Moune De Rivel), « Cerimonie de sacrifice » (folclore) - **int.:** Claudia Cardinale (Popsy Pop), Stanley Baker (ispettore Silva), Henri Charrière (Marcou), Ginette Leclerc (signora Irma), Georges Aminel (Legal), Joachim Hansen (Freddy), Marc Mazza, Robert Garcia, Gaetano Imbrò, Leroy Haynes, Marco Chacin, Mireille Delgado, Moune De Rivel, Carlos Guerrero, El Chino - **p.:** Sofracima, Paris/Edmondo Amati per la Fida Cinematografica, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida - **dr.:** 1,40.

Portami quello che hai e prenditi quello che vuoi — v. **Caprices de Marie, Les**

Prega il morto e ammazza il vivo — **r.:** Joseph Warren [Giuseppe Vari] - **m.:** Mario Migliardi - **int.:** Klaus Kinski, Victoria Zinny, Paul Sullivan, Dean Stratford, John Ely, Patrizia Adiutori, Anna Zinneman, Ares Lucky, Dan May, Aldo Barberito, Anthony Rock - **p.:** Castor Film Production in Telecolor - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** reg.

Pretty Maids All in a Row (... E dopo le uccido) — **r.:** Roger Vadim - **asr.:** David Silver, Robert Djjoux - **s.:** dal romanzo di Francis Pollini - **sc.:** Gene Rodenberry - **f.** (Metrocolor): Charles Rosher - **scg.:** George W. Davis, Preston Ames - **arr.:** Robert R. Benton, Charles R. Pierce - **mo.:** Bill Brame - **m.:** Lalo Schifrin - **ca.:** « Chilly Winds » di Lalo Schifrin e Mike Curb, cantano The Osmonds - **c.:** William Ware Theiss - **int.:** Rock Hudson (Tiger), Angie Dickinson (miss Smith), Telly Savalas (Surcher), John David Carson (Ponce), Roddy McDowall (Proffer), Keenan Wynn (Poldaski), James Doohan (Follo), William Campbell (Grady), Susan Tolsky (miss Craymire), Barbara Leigh (Jean), Gretchen Burrell (Marjorie), Amy Eccles (Hilda), Joanna Cameron (Yvonne), Margaret Markov (Polly), June Fairchild (Sonny), Joy Bang (Rita), Brenda Sykes (Pamela), Diane Sherry (Sheryl), Phillip Brown (Jim Green), Mark Malmborg (Dink), Kyle Johnson (Dave), Warren Seabury (Harold), Gary Tigerman (I ragazzo), Tim Ray (II ragazzo), Alberto Isaac (III ragazzo), Dawn Roddenberry (I ragazza), Stephanie Mizrahi (figlia di Tiger), Larry Marmorstein (reporter TV), Orville Sherman (pastore), Otis Greene (medico polizia), Jomarie Ward (insegnante), Estrellita Rania (madre di Hilda), Judy Michie, Diane Lambert, Adriana Bentley, Joyce Williams, Chris (Allen) Woodley, Fredricka Myers, Linda Morand e Topo Swope (le belle ragazze), Guy Remsen (I pensionante), Joe Quinn (II pensionante) - **p.:** Gene Roddenberry per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 95'.

Professione killer — v. **Company of Killers**

Provinciale, Il — **r.:** Luciano Salce - **s.** e **sc.:** Alberto Silvestri, Franco Verucci - **f.** (Technicolor): Roberto Gerardi - **scg.:** Dario Micheli, Giantito Burchiellato - **c.:** Luca Sabatelli - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Piero Pintucci - **int.:** Gianni Morandi (Giovanni Di Giacomo), Maria Grazia Buccella (Giulia), Teri Hare (Silvana), Sergio Leonardi (Sergio), Franco Fabrizi (Colombo), Enzo Guarini, Corrado Olmi, Marcella Mariotti, Renzo Marignano, Ada Pometti, Mario Danieli, Andrea Scotti - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 107'.

Psych-Out (Psych-out - Il velo sul ventre) — **r.:** Richard Rush - **asr.:** Elliott Schick - **s.:** Betty Tusher - **sc.:** Betty Tusher, Betty Ulius - **f.** (Panavision, Pathécolor, stampato in Eastmancolor): Leslie Kovacs - **scg.:** Leon Ericksen - **mo.:** Ken Reynolds - **m.:** Ronald Stein - **int.:** Susan Strasberg (Jennie), Dean Stockwell (Dave), Jack Nicholson (Stoney), Bruce Dern (Steve), Adam Roarke (Ben), Max Julien (Elwood), Robert Kelljan (Arthur), Henry Jaglom (Warren), Barbara London (Sadie), Tommy Flanders (Wesley), I.J. Jefferson (Pandora), Geoffrey Stevens (Greg), Beatriz Monteil (padrona di casa), Ken Scott (predicatore), Linda Gaye Scott (Lynn), Gary Marshall, The Strawberry Alarm Clock, The Seeds e gli Hippies di San Francisco - **p.:** Dick Clark per la Dick Clark Prod.-American International - **o.:** U.S.A., 1967-68 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,35.

Punto zero — v. **Vanishing Point**

Qualcosa striscia nel buio — **r. s.** e **sc.:** Mario Colucci - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Aquari - **scg.:** Silvano Pan - **mo.:** Enzo Micarelli - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **int.:** Lucia Bosé (Sylvia Forrest), Giacomo Rossi Stuart (Donald Forrest), Farley Granger (Spike), Mia Genberg (Susan) Stan Cooper (alias Stelvio Rosi, nel ruolo del dott. Williams), John Hamilton (alias Gianni Medici, nel ruolo di Joe), Dino Fazio (ispettore di polizia), Francesco Lavagnino (prof. Lawrence), Giulia Rovai (amante di Joe), Franco Beltrame (il poliziotto Sam) - **p.:** Dino Fazio per Akla Produzione - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** D.D.F. (reg.) - **dr.:** 1,37.

Qualcuno dietro la porta — v. **Quelqu'un derrière la porte**

Quando gli uomini armarono la clava e... con le donne fecero din-don — **r.:** Bruno Corbucci - **s.:** dalle commedie « Lisistrata » e « Le donne alla festa di Demetra » di Aristofane - **sc.:** Fabio Pittorru, Massimo Felisatti, Bruno Corbucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Zuccoli - **scg.:** Nedo Azzini - **es.:** Eugenio Ascani - **c.:** Luciana Marinucci - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **m.:** Giancarlo Chiaramello - **int.:** Antonio Sabàto (Ari), Nadia Cassini (Listra), Vittorio Caprioli (Gran Profe), Aldo Giuffrè (Tog), Elio Pandolfi (Lollo), Valeria Fabrizi (Ghitty), Sandro Dori (Porcospino), Elio Crovetto (marito di Ghitty), Vittorio Congia (il piccoletto), Howard Ross [Renato Rossini] (Mario), Pia Giancaro (Bea), Lucretia Love, Gisela Hahn, Mimmo Poli, Patrizia Adiutori, Adler Gray, Gli Alluminogeni - **p.:** Edmondo Amati per la Empire Film - **o.:** Italia, 1971 -**di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 104'.

Quando i dinosauri si mordevano la coda — v. **When Dinosaurs Ruled the Earth**

Quando le salamandre bruciano — v. **That Tender Touch**

Quante belle figlie di... — v. **Frau Wirtin treibt es jetzt noch taller**

Quattro mosche di velluto grigio — **r.:** Dario Argento - **s.:** Luigi Cozzi, Mario Foglietti, D. Argento - **sc.:** D. Argento - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Di Giacomo - **scg.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Françoise Bonnot - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Michael Brandon (Roberto Tobias), Mimsy Farmer (Nina Tobias), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Diomede), Jean Pierre Marielle (Arrosio), Francine Racette (Dalia), Calisto Calisti (Marosi), Marisa Fabbri (Amelia), Oreste Lionello (« Il Professore »), Fabrizio Moroni (Mirko), Costanza Spada (Maria Pia), Stefano Satta Flores (Andrea), Renzo Marignano (addetto mostra bare), Aldo Bufi Landi (medico legale), Corrado Olmi (portinaio), Tom Felleghi (commissario), Sandro Dori (altro addetto mostra bare), Guerrino Crivello, Gildo Di Marco, Leopoldo Migliori, Fulvio Mingozzi, Ada Pometti, Jacques Stanis - **p.:** Salvatore Argento per Seda Spettacoli, Roma/Marianne Prod., Paris - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Cinema International Corporation.

Se mai fu moda seria, quella del cosiddetto thrilling all'italiana di Dario Argento, il film di oggi mostra la corda di quella moda e, comunque, è di una rozzezza di stile e di racconto assolutamente inadeguata a qualsiasi vera dignità anche soltanto spettacolare. Quattro mosche di velluto grigio *è peggiore degli altri film del medesimo regista ed è, in assoluto, film estremamente povero di invenzioni e di racconto. Rovesciamento dei canoni tradizionali del « giallo »? Dichiarazione abbastanza esplicita di chi sia il colpevole, incertezze soltanto sul « come » relativo alla sua scoperta? In realtà tutto resta allo stato di una puerile avventura di serie B.*

Quattro pistoleri di Santa Trinità, I — **r.:** Giorgio Cristallini - **s.** e **sc.:** G. Cristallini - **d.:** Luigi Angelo - **f.** (Eastmancolor): Alessandro D'Eva - **scg.:** Antonio Visone - **c.:** Oscar Capponi - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Peter Lee Lawrence, Evelyn Stewart (alias Ida Galli), Umberto Raho, Antonella Murgia, Valeria Fabrizi, Philippe Hersent, Daniele Vargas, Antonio Pierfederici, Raymond Bussières, Salvatore Furnari, Daniela Giordano, Ralph Baldwin (alias Raf Baldassarre), Paul Oxon - **p.:** Umberto Russo di Pagliara per la Buton Films - **o.:** Italia, 1970 **di.:** P.A.C. - **dr.:** 1,37.

Quattro sporchi bastardi — v.: **C.C. and Company**

Quattro tocchi di campana — v. **Gunfight, A**

Quell'estate del '42 — v. **Summer of '42**

Quelqu'un derrière la porte (Qualcuno dietro la porta) — **r.:** Nicolas Gessner - **asr.:** Michel Lang, Jean-Marie Durand - **s.:** Jacques Robert - **sc.:** Marc Behm, J. Robert, N. Gessner, Lorenzo Ventavoli - **f.** (Eastmancolor): Pierre Lhomme - **om.:** Gilbert Duhalde - **scg.:** Jean

D'Eaubonne, Marc Frédérix - mo.: Victoria Mercanton - m.: Georges Garvarentz - int.: Charles Bronson (lo schizofrenico), Anthony Perkins (Laurence, il neurologo), Jill Ireland (Frances), Henri Garcin (Paul), Adriano Magistretti (Andrew), Agathe Natanson (Lucy), Viviane Everly (ragazza assassinata), Colin Mann (serg. Gordon), Isabelle del Rio (infermiera), Carl J. Studer (pescatore), André Penvern (medico), Denise Peronne - p.: Raymond Danon per la Lira Films-S.N.C. Comacico, Paris/Medusa, Roma - o.: Francia-Italia, 1971 - di.: Medusa - dr.: 96'.

Questo sporco mondo meraviglioso — **r. s. sc.** e **comm.**: Mino Loy e Luigi Scattini - **f.** (Technicrome, Eastmancolor): Pasquale Fanetti e Claudio Racca - **voce:** Giorgio Albertazzi - **mo.:** M. Loy, L. Scattini con la collab. di Graziella Zita - **m.:** Piero Umiliani - **p.:** N.C. Super 160 - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Variety Film - **dr.:** 1,27.

Ragazza del bagno pubblico, La — v. **Deep End**

Raid on Rommel (Attacco a Rommel) — **r.:** Henry Hathaway - **asr.:** Jim Fargo - **s.** e **sc.:** Richard Bluel - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Earl Rath - **scg.:** Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **arr.:** Robert C. Bradfield - **es.:** Howard A. Anderson, Albert Whitlock - **mo.:** Gene Palmer - **m.:** Hal Mooney - **int.:** Richard Burton (capitano Forster), John Colicos (Mackenzie), Wolfgang Preiss (Rommel), Clinton Greyn (magg. Tarkington), Danielle De Metz (Vivi), Karl Otto Alberty (capitano Schroeder), Christopher Cary (obiettore di coscienza), John Orchard, Brook Williams, Greg Mullavey, Ben Wright, Michael Sevareid, Chris Anders - **p.:** Harry Tatelman per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Cinema International Corporation (Universal) - **dr.:** 94'.

Rapina record a New York — v. **Anderson Tapes, The**

Rapporto sul comportamento sessuale delle studentesse — v. **Schulmädchen-Report**

Raptus segreti di Helen, I — v. **What's the Mather with Helen?**

Reverendo Colt — **r.:** Leon Klimovsky - **s.:** Manuel Martinez Remis - **sc.:** M. Martinez Remis, Tito Carpi - **f.** (Eastmancolor): Salvatore Caruso - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **c.:** I. Peris, Itala Scandariato - **mo.:** Antonio Gimeno - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Richard Harrison (Miller, alias Reverendo Colt), Guy Madison (sceriffo Donovan), Thomas Moore [Enio Girolami], Steven Tedd, Maria Martin, Perla Cristal, German Cobos, Marta Monterey, Mariano Vidal Molina, Josè Canalejas, Pedro Sanchez [Ignazio Spalla], Ninò Marchetti, Alfonso Rojas - **p.:** Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Roma/R.M. Films Talia, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 85'.

Reza por tu alma... y muere o Los bandidos del Ford / Arriva Sabata!... — **r.:** Tulio Demicheli - **s.:** Nino Stresa - **sc.:** Nino Stresa, Florentino Soria, T. Demicheli - **f.** (Reversalscope, Eastmancolor): Aldo Ricci - **scg.:** Adolfo Cofiño - **mo.:** Antonio Ramirez - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Sabata), Peter Lee Lawrence (Peter), Eduardo Fajardo (Mangusta), Alfredo Mayo (Gardfield), Puri Maria Villa (Patricia), Alvaro De Luna, Rossana Rovere (Manolita), Alfonso de La Vega, Josè Canalejas, Alfonso Rojas - **p.:** P.C. Dia, S.A., Madrid/Tritone Filmindustria, Roma - **o.:** Spagna-Italia, 1970 - **di.:** Variety Film - **dr.:** 86'.

Ricatto di un commissario di polizia a un giovane indiziato di reato — v. **Aveux les plus doux, Les**

Riprendiamoci Fort Alamo! — v. **Viva Max**

Ritorno del gladiatore più forte del mondo, Il — **r.:** Al Albert [Adalberto Albertini] - **s.** e **sc.:** Adalberto Albertini - **f.** (Colorscope, Eastmancolor): Alvaro Lanzoni - **c.:** Adriana Spadaro - **mo.:** Fausto Ulisse - **m.:** Sergio Pagoni - **int.:** Brad Harris (Marzio), John Barracuda [Massimo Serato] (console Caio Appio), Raf Baldassarre (Claudio), Michel Lemoine (La Volpe), Albert Farley [Alberto Farnese] (proconsole Valerio), Maria Pia Conte, Margaret Rose Keil, Adler Gray, Paolo Rosani - **p.:** Lea Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Interfilm (reg.) - **dr.:** 100'.

Riuscirà l'avvocato Franco Benenato a sconfiggere il suo acerrimo nemico il pretore Ciccio De Ingras? — **r.:** Mino Guerrini - **s.** e **sc.:** Vittorio Vighi, Amedeo Sollazzo, M. Guerrini - **f.** (Eastmancolor): Sergio d'Offizi - **scg.:** Riccardo Domenici - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:**

Lallo Gori - **int.:** Franco Franchi (avv. Franco Benenato), Ciccio Ingrassia (pretore Ciccio De Ingras), Lino Banfi, Gilian Bray, Memmo Carotenuto, Francesco Mulé, Patricia Reed, Ignazio Leone, Nuccia Belletti, Alfredo Pistoni, Gino Pagnani - **p.:** Italian International Film-Transeuropa Film - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** I.I.F. (reg.) - **dr.:** 88'.

Roma bene — **r.:** Carlo Lizzani - **asr.:** Giorgio Gentile - **s.** e **sc.:** Luciano Vincenzoni, Nicola Badalucco con la collab. alla **sc.** di C. Lizzani (il finale del film è stato ispirato al dramma « Mani aperte sull'acqua » di Luigi Bruno Di Belmonte) - **f.** (Colorscope, Eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini - **scg.:** Flavio Mogherini - **c.:** Adriana Berselli e Marina De Laurentiis - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Luis Enrique Bacalov - **int.:** Nino Manfredi (commissario Quintilio Tartamella), Senta Berger (Dede), Philippe Leroy (Giorgio Santi), Virna Lisi (Silvia Santi), Irene Papas (Elena Teopulos), Mario Feliciani (Teo Teopulos), Michèle Mercier (Betty), Franco Fabrizi (Nino), Umberto Orsini (marito di Dede), Gastone Moschin (il Monsignore), Vittorio Caprioli (barone Maurizio Di Vitis), Gigi Ballista (Vittozzi), Nora Ricci (Donna Serena), Minnie Minoprio (Minnie), Peter Baldwin (Michele Vismara), George Wang (il cinese), Annabella Incontrera (lesbica), Vittorio Sanipoli (questore), Evi Maltagliati (madre di Elena), Tom Felleghi (colonnello greco), Enzo Tarascio (avvocato di Elena), Carlo Hintermann (altro avvocato di Elena), Gigi Rizzi (un playboy), Margaret Rose Keil (invitata), Pia Giancaro (invitata in Nude-Loock), Dado Crostarosa (figlio di Santi), Ely Galleani, Giancarlo Badessi, Enzo Cannevale, Pupo De Luca, Maria Luisa Longo, Carla Mancini, Antonio La Raina, Gustavo D'Arpe, Umberto Di Grazia - **p.:** Nino Krisman per la Castoro Film, Roma/Marianne Prod., Parigi/Oceania Filmproduktion, Monaco - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1971 - **di.:** Columbia-Ceiad.

Il contrario: tutti i vizi vecchi e nuovi di Roma capitale. La corruzione, l'imbroglio, l'intrigo politico e clericale sono alcuni dei temi del film. Ogni tema, comunque, è trattato con estrema leggerezza e superficialità, non siamo né sul piano del fustigare ridendo, né su quello dell'ironia, ma sul compiacimento e la confusione. Un film, Roma bene, *che Lizzani ha probabilmente diretto d'occasione, sarebbe fargli torto veramente grande supporre che sia, per un uomo di cultura e di gusto, un film da « mano destra ».*

Romance of a Horse Thief/Le voleur de chevaux (Il romanzo di un ladro di cavalli) — **r.:** Fedor Hanzekovic - **superv. r.:** Abraham Polonsky - **s.:** da un romanzo di Joseph Opatoshu - **sc.:** David Opatoshu - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Piero Portalupi - **scg.:** Otto Pischinger - **c.:** Ray Beck, Ruth Myers - **mo.:** Kevin Connor - **m.:** Mort Shuman - **int.:** Yul Brinner (Stoloff), Eli Wallach (Kifke), Jane Birkin (Naomi), Oliver Tobias (Zanvill), Lainie Kazan (Estusha), David Opatoshu (Shloime), Serge Gainsbourg (Sigmund), Branka Plesa (ten. Vishinsky), Linda Veras (contessa Grabowski), Henri Serre (Mendel), Vladimir Bacic (Gruber), Alenka Rancic (Sura), Marilù Tolo, Maria Mizar, Aliosha Vickovic, Mort Shuman, Eugen Werber, Mile Soza, Vida Jerman, Branko Spolijiar, Dina Rutic, Vera Stanojevic, Mira Blaskovich, Nada Cibic - **p.:** Gene Gutowski per Les Films R.F., Paris/Jadarn Zagabria/IFC, Roma - **o.:** Francia-Jugoslavia-Italia, 1971 - **di.:** IFC - **dr.:** 101'.

Romanzo di un ladro di cavalli, Il — v. **Romance of a Horse Thief**

Run Wild, Run Free (Corri libero e selvaggio) — **r.:** Richard C. Sarafian - **asr.:** Bill Graaf jr. - **s.:** dal romanzo « The White Colt » di David Rook - **sc.:** David Rook - **f.** (Technicolor): Wilkie Cooper - **scg.:** Ted Tester - **es.:** Bill Warrington - **mo.:** Geoff Foot - **m.:** David Whitaker - **int.:** Mark Lester (Philip), John Mills (l'uomo della brughiera), Sylvia Sims (Ellen Ransome), Gordon Jackson (James Ransome), Bernard Miles (Reg), Fiona Fullerton (Diana) - **p.:** John Danischewsky per la Irving Allen Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 91'.

Rupture, La (All'ombra del delitto - Hallucination) — **r.:** Claude Chabrol - **asr.:** Pierre Gauchet - **s.:** dal romanzo di Charlotte Armstrong « The Ballow Man » (ediz. italiana « Il postino non suona due volte » - gialli Mondadori) - **sc.:** C. Chabrol - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **om.:** Alain Douarinou - **scg.:** Guy Littaye - **mo.:** Jacques Gaillard - **m.:** Pierre Jansen - **int.:** Stephane Audran (Hélène Régnier), Jean Pierre Cassel (Paul Thomas), Michel Bouquet (Ludovic Régnier), Jean Claude Drouot (Charles Reignier), Marguerite Cassan (Emilie Reignier), Annie Cordy (madame Pinelli), Jean Carmet (Pinelli), Michel Duchaussoy (Jourdan), Catherine Rouvel (Sonia), Mario David (Gérard Mostelle), Katia Romanoff (Elise), Margo Lion (la prima « Parca »), Louise Chevalier (la seconda « Parca »), Maria Michi (la terza « Parca »), Angelo Infanti (dott. Blanchard), Dominique Zardi (venditore di palloni), Laurent Brunschwick (Michel, il bambino), Claude Chabrol (un passeggero sul tramway), Mario David, Serge Bento, Antonio Passalia, Mario Beccaria - **p.:** Les Films La Boëtie/Euro Int., Roma/Cinévog Films, Bruxelles - **o.:** Francia-Italia-Belgio, 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 122'.

Sadismo — v. **Performance**

Sangue chiama sangue — **r.:** Luigi Capuano - **s. e sc.:** Fulvio Palizzoro - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **mo.:** Renato Scandalo - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** Fernando Sancho, Stephen Forsyth, German Cobos, Antonella Judica, Lea Nanni, Vittoria Solinas Franco Fantasio, Rick Palance e Francesco Porzi - **p.:** Felice Zappulla per la Zalo Film, Milano - **o.:** Italia, 1968 - **di.:** D.P.C. (reg.) - **dr.:** 97'.

Satan's Skin (La pelle di Satana) — **r.:** Piers Haggard - **asr.:** Stephen Christian - **s. e sc.:** Robert Wynne-Simmons, con la collab. di Piers Haggard - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Dick Bush - **scg.:** Arnold Chapkis - **c.:** Dulcie Midwinter - **mo.:** Richard Best - **m.:** Marc Wilkinson - **int.:** Patrick Wymark (giudice), Linda Hayeden (Angel Blake), Barry Andrews (Ralph Gower), Avice Landon (Isobel Banham), Simon Williams (Peter Edmonton), Tamara Ustinov (Rosalind), Anthony Ainley (rev. Fallowfield), Howard Goorney (medico), Robin Davies (Mark Vespers), James Hayter (Middleton), Wendy Padbury (Cathy), Michele Dotrice (Margaret), Charlotte Mitchel (Ellen) - **p.:** Peter L. Andrews, Malcolm B. Heyworth per la Tigon-British-Chilton Films - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 93'.

Scars of Dracula, The (Il marchio di Dracula) — **r.:** Roy Ward Baker - **asr.:** Derek Writtehurst - **s. e sc.:** John Elder sui personaggi creati da Bram Stoker - **f.** (Technicolor): Moray Grant - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** James Needs - **m.:** James Bernard - **int.:** Christopher Lee (conte Dracula), Dennis Waterman (Simon), Jenny Hanley (Sarah Framsen), Christopher Matthews (Paul), Patrick Troughton (Klove), Michael Gwynn (sacerdote), Wendy Hamilton (Julie), Anoushka Hempel (Tania), Delia Lindsay (Alice), Bob Todd (borgomastro), Toke Townley (cocchiere), David Lealand (I° ufficiale), Richard Durden (II° ufficiale), Morris Bush (contadino), Margot Boht (moglie dell'oste), Clive Barrie (il grassone) - **p.:** Aida Young per la Hammer-EMI - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Fida - **dr.:** 94'.

Scassinatori, Gli — v. **Casse, Le**

Scavengers, The (anche: Nascondi la tua donna... prendi il fucile... arrivano... The Scavenges) (The Scavengers) — **r.:** R.L. Frost - **s. e sc.:** R.W. Cresse - **f.** (Technicolor): Bob Maxwell - **scg.:** John Fry - **mo.:** Paul E. Hunt, B. Richard Connors - **c.:** Joe Anthony - **int.:** Jonathon Bliss, Maria Lease, Michael Dikova, Roda Spain, James E. McLarty, Jody Berry, Paul Wilmouth, John Riazzi, Tom Siegel, Sandford Mitchel, Warren James - **p.:** R.W. Cresse per la Concorde/Frost Production - **o.:** USA, 1970 - **di.:** Jumbo Cinemat. (reg.) - **dr.:** 1,32.

Schulmädchen-Report—Was eltern nicht für möglich halter (Rapporto sul comportamento sessuale delle studentesse) — **r.:** Ernst Hofbauer - **s.:** dal libro di Günther Hunold - **sc.:** Günther Heller - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **mo.:** Walter Bos - **m.:** Gert Wilden - **int:** Günther Kieslich, Friedrich von Thun, Wolf Harnisch, Helga Kruck e per l'ed. italiana il prof. Fausto Antonini e il dott. Franco Nanni e studentesse e i loro amici - **p.:** Wolfgang Hartwig per la Rapid Film, Monaco - **o.:** Germania Occid., 1970 - **di.:** PEA (reg.) - **dr.:** 90'.

Scream and Scream Again (Terrore e terrore) — **r.:** Gordon Hessler - **asr.:** Ariel Levy - **s.:** dal romanzo « The Disorientaded Man » di Peter Saxon - **sc.:** Christopher Wicking - **f.** (Eastmancolor): John Coquillon - **scg.:** Bill Constable e Don Mingaye - **mo.:** Peter Elliot - **m.:** David Whittaker - **ca.:** « Scream and Scream Again » di Dominic King, Tim Hayes; « When We Make Love » di Dominic King - **int.:** Vincent Price (dott. Browning), Christopher Lee (Fremont), Peter Cushing (magg. Heinrich), Alfred Marks (sovrintendente Bellaver), Anthony Newlands (Ludwig), Peter Sallis (Schweitz), David Lodge (ispettore detective Strickland), Uta Levka (Jane), Judy Bloom (Helen Bradford), Christopher Matthews (David Sorel), Clifford Earl (serg. detective Jimmy Joyce), Kenneth Benda (prof. Kingsmill), Marshall Jones (Konratz), Michael Gothard (Keith), Julian Holloway (Griffin), Edgar D. Davies (Rogers), Yutte Stensgaard (Erika), Lincoln Webb (Wrestler), Nigel Lambert (Ken Sparten), Steve Preston (Fryer), Lee Hudson (capo infermiera), Leslie Ewin (vagabondo), Kay Adrian (infermiera), Rosalind Elliott (Valerie) - **p.:** Max J. Rosenberg, Milton Subotsky per la A.I.P.-Amicus - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 1,35.

Segreti delle città più nude del mondo, I — **r.:** Dan Lopert [Luciano Martino] - **s. e sc.:** Sergio Martino - **comm.:** Tito Carpi - **voce speaker:** Nico Rienzi - **f.** (Cromoscope della Technostampa, Eastmancolor): Floriano Trenker - **mo.:** Giancarlo Venarucci - **m.:** Sergio Pagoni - **p.:** Lea Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Interfilm (reg.) - **dr.:** 100'.

Sei già cadavere amigo... ti cerca Garringo! — **r.:** Ignacio F. Iquino - **s.:** Luciano Martino -

sc.: Sauro Scavolini, Ignacio F. Iquino - **f.** (Eastmancolor): Floriano Trenker - **scg.:** Giacomo Calò Carducci - **mo.:** Luis Puigvert, Michele Massimo Tarantini - **m.:** Enrique Escobar - **int.:** Richard Harrison (Steve), Fernando Sancho, Raf Baldassarre, Tania Alvarado, Indio Gonzales, Gustavo Re, Brizio Montinaro, Alejandro Ulloa, Luis Induni, Leontine May, Tomas Torres - **p.:** Devon Film, Roma/I.F.I.S.A. Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 90'.

Senza via d'uscita — **r.:** Piero Sciumé - **s.:** Riccardo Ferrer - **sc.:** Piero Sciumé, Tiziano Cortini - **f.** (Technicolor): Cecilio Paniagua - **scg.:** Juan Alberto Soler - **mo.:** Renato Cinquini - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Marisa Mell (Michèle Mardeau), Philippe Leroy (Gilbert Mardeau), Lea Massari (Britt), Roger Hanin (Kurt), Jorge Rigaud (Bergman), Enzo Di Pietro (un poliziotto), Vicente Roca, Nando Tavella - **p.:** Pier Luigi Torri per l'American Motion Picture of Italy di Roma/Orbita Films di Barcellona/Les Films de l'Epée, Paris - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 1,40.

Sesso del diavolo, Il (Trittico) — **r.:** Oscar Brazzi - **f.** (Supervision, Eastmancolor, Boschi colore): Luciano Trasatti - **scg.:** Giordano Civinini - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Sylva Koscina, Maitena Galli, Fikret Hakan, Rossano Brazzi, Gutzin Depek - **p.:** Oscar Brazzi per la Chiara Films Internazionali - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,34.

Sette di Marsa Matruh, I — v. **Lunga notte dei disertori, La**

Sekkusu Kiofusho (Sexfobia - La giungla sessuale) — **r.:** Terence Marvin jr. - **s.** e **sc.:** Ichiro Ikeda - **f.** (Scope, Eastmancolor): Masahiko Jimura - **mo.:** Osamu Tanake - **int.:** Pamela Caun, Michel Dan, Naomi Fleur - **p.:** Toei Company - **o.:** Giappone, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 85'. E' evidente che sia il nome del regista che degli attori sono stati americanizzati dai nostri noleggiatori.

Shaft (Shaft il detective) — **r.:** Gordon Parks - **asr.:** Ted Zachary - **s.:** dal romanzo di Ernest Tidyman « Shaft contro la Mafia » (edito in Italia da Garzanti) - **sc.:** T. Tidyman, John D.F. Black - **f.** (Metrocolor): Urs Furrer - **scg.:** Emanuel Gerard - **arr.:** Robert Drumheller - **mo.:** Hugh A. Robertson - **m.:** Isaac Hayes (Ritmi del Bar-Kays and Movement) - **c.:** Joe Aulisi - **int.:** Richard Roundtree (John Shaft), Moses Gunn (Bumpy Jonas), Charles Cioffi (Vic Androzzi), Christopher St. John (Ben Buford), Gwenn Mitchell (Ellie Moore), Lawrence Pressman (Tom Hannon), Victor Arnold (Charlie), Sherri Brewer (Marcy), Rex Robbins (Rollie), Camille Yarbrough (Dina Greene), Margaret Warncke (Linda), Joseph Leon (Byron Leibowitz), Arnold Johnson (Cul), Dominic Barto (Patsy), George Strus (Carmen), Edmund Hashim (Lee), Drew Bundini-Brown (Willy), Tommy Lane (Leroy), Al Kirk (Sims), Shimen Ruskin (dott. Sam), Antonio Fargas (Bunky), Gertrude Jeanette (la vecchia signora), Lee Steele (il venditore cieco), Damu King (Mal), Donny Burks (Remmy), Tony King (Davies), Benjamin Rixon (Bey Newfield), Ricardo Brown (Tully), Alan Weeks (Gus), Glen Johnson (Char), Dennis Tate (Dotts), Adam Wade (I° fratello), James Hainesworth (II° fratello), Clee Burtonia (Sonny), Ed Bernard (Peerce), Ed Barth (Tony), Joe Pronto (Dom), Robin Nolan (cameriera), Ron Tannas (Billy), Betty Bresler (signora Androzzi), Gonzalo Madurga, Paul Nevens, Jon Richards - **p.:** Joel Freeman per la M.G.M.-Shaft Productions-A. Stirling Silliphant-Roger Lewis Production - **pa.:** David Golden - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 100'.

Il film pone al centro dell'azione un detective negro, il che — per il cinema americano, anche per quello più coraggioso e democratico — par proprio essere il massimo dell'azzardo e dell'anticonformismo. Ma il negro non si comporta differentemente dai tanti 007 di prima o di seconda classe del cinema di tutto il mondo — era questa una dimostrazione voluta? —, il film ha venature razziste ed equivoche, il racconto è banale e ovvio, come tanti.

Shango, la pistola infallibile — **r.:** Edward G. Muller [Edoardo Mulargia] - **s.** e **sc.:** Edoardo Mulargia, Antonio De Teffé - **f.** (Colorscope, Eastmancolor): Gino Santini - **scg.:** Giulia Mafai - **mo.:** Manlio Vianelli - **m.:** Gianfranco Di Stefano - **int.:** Anthony Steffen (alias Antonio De Teffé, nel ruolo di Shango), Eduardo Fajardo, Maurice Poli, Barbara Nelli, Gabriella Giorgelli, Giusva Fioravanti, Attilio Dottesio, Massimo Carocci, Spartaco Conversi, Liana Del Balzo, Angelo Dessì, Mirella Pamphili, Adriana Giuffré, Franco Pesce, Andrea Scotti - **p.:** P.A.C.-S.E.P.A.C. - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 1,36.

Shoot out (Il solitario di Rio Grande) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal romanzo « The Lone Cowboy » di Will James - **sc.:** Marguerite Roberts - **f.** (Technicolor): Earl Rath - **scg.:** Alexander Golitzen, Walter Tyler - **mo.:** Archie Marshek - **m.:** Dave Grusin - **int.:** Gregory

Peck (Clay Lomax); Robert F. Lyons (Bobby Jay); Jeff Corey (Trooper), James Gregory (Sam Foley), Pat Quinn (Juliana), Susan Tyrrell (Alma), Rita Gam (Emma), Pepe Serna (Pepe), John Chandler (Skeeter), Dawn Lyn (la piccola Decky), Paul Fix, Arthur Hunnicutt, Nicolas Beauvy (Dutch) - **p.:** Hal B. Wallis per la Universal - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** C.I.C. (Universal).

Signora ha dormito nuda col suo assassino, La — v. **Ich schlafe mit meinen Mörder**

Signora non si deve uccidere, La — v. **Fleur d'oseille**

Soffio al cuore — v. **Souffle au coeur, Le**

Sogeki (Bullet: un proiettile per amare) — **r.:** Hiromichi Horikawa - **s.** e **sc.:** Kidekazu Nagahara - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Kiyoshi Hasegawa - **mo.:** Hiromichi Horikawa - **m.:** Riichiro Manabe - **int.:** Yuzo Kayama (Bullet), Ruriko Asaoka, Masayuki Mori, Shoichi Ozawa, Mori Kishida, Jun Funato - **p.:** Toho Company - **o.:** Giappone, 1968 - **di.:** P.A.C. (reg.) - **dr.:** 85'.

Soleil rouge (Sole rosso) — **r.:** Terence Young - **asr.:** Christian Raoux - **s.:** dal romanzo di Laird Koenig - **sc.:** Denne Bart Petitclerc, William Roberts, Laurence Roman - **f.** (Eastmancolor della Technochrome): Henri Alekan - **om.:** Henri Tiquet - **scg.:** Enrique Alarçon, Tony Roman - **c.:** Tony Tarvelle - **mo.:** Johnny Dwyre - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Charles Bronson (Link), Ursula Andress (Cristina), Toshiro Mifune (Musashi Kuroda), Alain Delon (« Gotch »/« Gauche »), Capucine (Pepita), Anthony Dawson (un pistolero di Gotch), Lee Burton [Guido Lollobrigida], John Hamilton [Gianni Medici], Barta Barri, George W. Lycan, Luke Merenda, John B. Vermont - **p.:** Robert Dorfmann per Les Films Corona, Nanterre/Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **dr.:** 113'.

Sole nella pelle, Il — **r. s.** e **sc.:** Giorgio Stegani Casorati - **f.** (Techniscope, Technicolor): Sergio D'Offizi - **scg.:** naturale - **mo.:** Giuseppe Giorgio Baghdighian - **m.:** Gianni Marchetti - **int.:** Alessio Orano (Robert), Ornella Muti (Lisa), Chris Avram (Marco, padre di Lisa), Luigi Pistilli, Giulio Baraghini, Stella Carnacina, Roby Ruberti, Aristide Caporale, Fortunato Arena, Antonio Piretti, Bruno Boschetti, Gianni Pulone - **p.:** Nicolò Pomilia e Gianni Minervini per la Stefano Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** C.I.D.I.F. - **dr.:** 92'.

Sole rosso — v. **Soleil rouge**

Solitario di Rio Grande, Il — v. **Shoot Out**

Solo (Un uomo solo - L'orgia della violenza) — **r.:** Jean Pierre Mocky - **s.:** J.P. Mocky - **sc.:** Alain Moury, J.P. Mocky - **f.** (Eastmancolor): Marcel Weiss - **scg.:** Jacques Flamand - **mo.:** Marguerite Renoir, Sophie Tatischeff - **m.:** Georges Moustaki - **int.:** Jean Pierre Mocky (Vincent), Henri Poirier (commissario Verdier), Christian Duvaleix (ispettore Larrighi), Denis Le Guillou (Virgile), Sylvie Breal (Micheline), Anne Deleuze (Annabel), R.J. Chauffard (Le Rouquin), Roger Lumont, Dominique Zardi, Rudy Lenoir, Marcel Pérès - **p.:** Balzac Films-Eclair, Paris/Cinevog-Showcking, Bruxelles - **o.:** Francia-Belgio, 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 1,26.

Solo andata — v. **Un aller simple**

Souffle au coeur, Le (Soffio al cuore) — **r.:** Louis Malle - **asr.:** Fernand Mozskowicz, Rida Draïs - **s.** e **sc.:** L. Malle - **f.** (Eastmancolor): Ricardo Aronovich - **scg.:** Jean-Jacques Caziot, Philippe Turlure - **mo.:** Suzanne Baron - **m.:** Charlie Parker, Sidney Bechet, Gaston Frèche, Henri Renaud - **int.:** Lea Massari (la madre), Daniél Gélin (il padre), Benoît Ferreux (Laurent), Michel Lonsdale (il prete), Fabien Ferreux (Thomas), Marc Winocourt (Marc), Ave Ninchi (Augusta), Gila von Weitershausen (Freda), Henri Poirier (zio Léonce), Micheline Bona (zia Claudine), Jacqueline Chauveau (Hélène), François Werner (Hubert), Corinne Kersten (Daphné), Liliane Sorval, Erik Walter, René Bouloc, Jacqueline Chauvand, Jacques Gheusi, Yvon Lec, Jean Pierre Pessoz, Bernadette Robert, Annie Savarin, Jacques Sereys - **p.:** Vincent Malle, Claude Nedjar per la Nouvelles Editions de Films-Marianne, Paris/Vides Cinematografica, Roma/Franz Seitz Filmproduktion, Monaco - **o.:** Francia-Italia-Germania Occid., 1971 - **di.:** Medusa - **dr.:** 119'.

Una storia borghese, un amore che si risolve incestuosamente fra una madre e un ragazzo adolescente, entrambi soli, entrambi alla ricerca di un affetto sicuro. Incertezza morale e benessere borghese vanno di pari passo, sembra dire Malle, il quale tuttavia, per parte sua, è totalmente dentro a tale ambiente borghese, di cui si sforza di darci un'indagine cri-

tica, mentre la sostanza è di completa partecipazione e immedesimazione. Non certamente uno dei Malle migliori, anche se un film corretto e disinvolto. Ma il regista, un tempo, era partito con ben altre e più qualificate misure d'autore. Triste segno, l'involuzione.

Spada normanna, La — **r.:** Roberto Mauri - **s.** e **sc.:** Piero Regnoli - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Sandro Mancori - **c.:** Giulia Deriu - **mo.:** Adriano Tagliavia - **m.:** Roberto Pregadio - **int.:** Mark Damon (Ivanhoe), Krista Nell (Katy), Aveline Federica (Brenda), Luis Davila (Stefano Cunninghan, duca di Wildord), Manolo Zarzo (Oliver), Nello Pazzafini, Linda Sini, Alan Collins [Luciano Pigozzi], Vassili Karis, Aldo Berti, Luis Tejada, Vittorio Fanfoni, Gaetano Imbrò, Franco Daddi, Spartaco Conversi, Valerie Forgues - **p.:** Oceania Produzioni Internazionali Cinematografiche, Roma/Talia Film, Madrid/Les Films Corona, Nanterre - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 99'.

Spavaldo, Lo — v. **Little Fauss and Big Halsy**

Sposi dell'anno secondo, Gli — v. **Mariés de l'an deux, Les**

Squillo per l'ispettore Klute, Una — v. **Klute**

Stagione all'inferno, Una — **r.:** Nelo Risi - **r. IIª unità:** Odoardo Fiory - **s.:** Giovanna Gagliardo - **sc.:** Raffaele La Capria, Nelo Risi - **d.:** Felicity Mason - **f.** (Eastmancolor): Aldo Scavarda - **scg.:** Luigi Scaccianoce, Gian Francesco Ramacci - **c.:** Giulia Mafai - **mo.:** Roberto Perpignani - **es.:** Paolo Ricci - **m.:** Maurice Jarre - **int.:** Terence Stamp (Athur Rimbaud), Jean Claude Brialy (Paul Verlaine), Florinda Bolkan (Gennet), Pier Paolo Capponi (ing. Ilg), Nike Arrighi (Matilde Verlaine) Debebe Eshetu (Menelik), Teodoro Corrà (mercante di schiavi), Giuseppe Maffioli, Gabriella Giacobbe, Salomon Habteselassie, Patrizia Valturri, Peter Kamkoa, Lorenzo Pani, Pascal Mazzotti, Ube Koux, Bruno Cattaneo, Wayoyeh Wegoto - **p.:** Vittorio Barattolo per la Difnei Cinematografica, Roma/Ancinex, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1970-71 - **di.:** Euro - **dr.:** 128'.

Film difficile, questo di Nelo Risi, ma non banale. Rimbaud, Verlaine, per un poeta come Nelo Risi (egli scrive poesie, infatti, oltre a dirigere film), sono momenti fondamentali della vita. Il film, nel raccontare di Rimbaud, tenta di ricostruire tutta un'epoca e una tipologia. Non sempre la sceneggiatura è adeguata; la scena finale del film, bellissima, non ha purtroppo equivalenza di stile e di impostazione nell'insieme del racconto. Ma tutto è, comunque, su un piano di grande dignità, se non spettacolare, certamente di rispetto e di amore culturale.

Statua, La — v. **Statue, The**

Statue, The (La statua) — **r.:** Rod Amateau - **r. IIª unità:** Maurizio Lucidi - **asr.:** Rae Mottola - **s.:** dalla commedia «Chip Chip Chip» di Alec Coppel, Dennis Norden - **f.** (Eastmancolor): Piero Portalupi - **f. IIª unità:** Carlo Lastricati - **scg.:** Bruno Avesani - **arr.:** Franco Fumagalli - **mo.:** Ernest Hosler - **m.:** Riz Ortolani - **ca.:** «Charlie» di Riz Ortolani, Norman Newell, cantata da The Statuettes; «Skin» di Luis Enriquez Bacalov, Audrey Nohra - **cor.:** Gino Landi - **int.:** David Niven (Alex Bolt), Virna Lisi (Rhonda Bolt), Robert Vaugh (Ray Whiteley), Anne Bell (Pat Demarest), John Cleese (Harry), Tim Brooke-Taylor (Hillcrest), Hugh Burden (sir Geoffrey), Erik Chitty (Mouser), Derek Francis (Sanders), Susan Travers (signora Southwick), Desmond Walter-Ellis (Southwick), David Allister (Westbury), Maureen Lane (signora Westbury), David Mills (Euston), Zoë Sallis (signora Euston), Mircha Carven (Joachim), Christopher Cruize (intervistatore), Pino Ferrara (guida), Ann Ferguson (miss Page), Aldo De Carellis (Martinello), Hazel Hoskins (capo della CIA), Gianni Musy (Jacques Tremont), Troy Patterson (Larry), John Frederick (consigliere militare), Tony Gardner (cacciatore), Marco Gobbi (Hank Wills), Marne Maitland (segretario generale), Bettine Milne (Dunhill), Bill Vanders (avvocato), Granville Van Dusen (Chuck) - **p.:** Anis Nohra per la Josef Shaftel Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** P.E.A. (reg.) - **dr.:** 89'.

Sua calda estate, La — v. **Out of It**

Summer of '42 (Quell'estate del '42) — **r.:** Robert Mulligan - **asr.:** Don Kranze, Mel Elfros, Irby Smith - **s.** e **sc.:** Herman Raucher - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **scg.:** Albert Brenner - **arr.:** Marvin March - **mo.:** Folmar Blangsted - **m.:** Michel Legrand - **int.:** Jennifer O'Neill (Dorothy), Gary Grimes (Hermie), Jerry Houser (Oscy), Oliver Conant (Benjie), Lou Frizzel (Sanders), Christopher Norris (Miriam), Katherine Allentuck (Aggie) -

p.: Richard Alan Roth per la Warner Bros - **pa.:** Don Kranze - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear Int.-W.B. - **dr.:** 104'.

Tre giovani americani, mentre lontano, in Europa, nel Pacifico, c'è la guerra. Uno dei tre conosce Dorothy, anch'ella molto giovane, moglie di un soldato. C'è simpatia, affetto, molto discreti, molto timidi e per bene, mentre i tre sono nel momento difficile del passaggio dall'adolescenza alla maturità. Ci sono tutte le scorie degli stati d'animo dei giovani di quell'età, in loro, ma anche il senso misterioso e meraviglioso della scoperta. Quando arriva il telegramma che annuncia la morte del marito, Dorothy e Ernie — per un risultato insieme improvviso e naturale, in un momento in cui la donna tenta contemporaneamente di dimenticare e di rinnovare il proprio dolore —, Ernie e Dorothy fanno l'amore. Ma è anche, molto probabilmente, l'ultima volta che si incontrano. La storia che Mulligan racconta (il Mulligan di La strada a spirale, *di* Il buio oltre la siepe) *è indubbiamente delicata e sottile; i mezzi del regista sono altrettanto fragili e superficiali. E se questo non annulla la sua sincerità, la sua sensibilità, toglie forza e qualità al racconto.*

Support Your Local Gunman-Latigo (L'infallibile pistolero strabico) — **r.:** Burt Kennedy - **s.** e **sc.:** James Edward Grant - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Harry Stradling jr. - **scg.:** Phil Barber - **mo.:** William (Bill) Gulick - **m.:** Jack Elliot, Allyn Ferguson - **int.:** James Garner (Latigo Smith), Suzanne Pleshette (Patience Barton), Jack Elam (Jug May), Joan Blondell (Jenny), Harry Morgan (Taylor Barton), Marie Windsor (Goldie), Henry Jones (Ez), John Dehner (col. Ames), Chuck Connors (Swifty Morgan), Dub Taylor (Doc Schultz), Kathleen Freeman (signora Perkins), Willis Bouchey - **p.:** William Finnegan per la Cherokee-Brigade Production - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 98'.

Tagliagole, Il — v. **Boucher, Le**

Tarantola dal ventre nero, La — **r.:** Paolo Cavara - **asr.:** Fabrizio Castellani - **s.:** Marcello Danon - **sc.:** Lucile Laks - **f.** (Eastmancolor colore della Spes): Marcello Gatti - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** Mario Morra - **arr.:** Luigi Urbani - **om.:** Otello Spila - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Giancarlo Giannini (commissario Tellini), Stefania Sandrelli (Alba Tellini), Claudine Auger (Laura), Barbara Bouchet (Maria Zani), Silvano Tranquilli (Paolo Zani), Rossella Falk (Franca Valentino), Annabella Incontrera (Mirta, la pellicciaia), Barbara Bach Gregorini (Jenny), Anna Saia (l'amica di Maria Zani), Giancarlo Prete (Mario), Ezio Marano (massaggiatore), Eugene Walter (Ginetto), Nino Vingelli (agente polizia), Daniele Dublino, Giuseppe Fortis, Fulvio Mingozzi, Carla Mancini, Guerrino Crivello, Giorgio Dolfin - **p.:** Marcello Danon per la DA.MA., Roma/P.A.C., Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 94'.

Tarzan nella giungla ribelle — v. **Tarzan's Jungle Rebellion**

Tarzan's Jungle Rebellion (Tarzan nella giungla ribelle) — **r.:** William Witney - **s.** e **sc.:** Jackson Gillis dai personaggi creati da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Eastmancolor): Gabriel Torres - **mo.:** Renn Reynolds - **m.:** Nelson Riddle - **int.:** Ron Ely (Tarzan), Manuel Padilla jr. (il piccolo Jai), Ulla Stromstedt (Mary), Sam Jaffe (l'archeologo Singleton), William Marshall (Tatakombi), Harry Lauter (Josh Miller), Jason Evers (Ramon), Lloyd Haines (Matto), Chuck Wood (il sergente) - **p.:** Steve Shagan per la Banner Productions - **o.:** U.S.A., 1967 (sono stati riuniti due telefilm presentati dalla N.B.C. sotto il titolo unico « Blue Stone of Heaven ») - **di.:** Titanus - **dr.:** 92'.

Teatro della morte, Il — v. **Theatre of Death**

Territoire des autres, Le (Il territorio degli altri) — **r., s.** e **sc.:** François Bel, Gérard Vienne, Michel Fano - **f.** (colore): François Bel, Gérard Vienne - **mo.:** Jacqueline Lecomte, Jean Paul Thobie - **m.:** Michel Fano - **p.:** F. Bel e G. Vienne per Les Cinéastes Animaliers Associés - **o.:** Francia, 1970 - **di.:** Euro - **dr.:** 1,32.

Territorio degli altri, Il — v. **Territoire des autres, Le**

Terrore al London College — v. **Assault**

Terrore cieco — v. **Blind Terror**

Terrore e terrore — v. **Scream and Scream Again**

Testa t'ammazzo, croce... sei morto! Mi chiamano Alleluja — **r.:** Antony Ascot [Giuliano Carmineo] - **s.** e **sc.:** Tito Carpi - **f.** (Eastmancolor Colorscope della Spes): Stelvio Massi

scg.: Giacomo Calò Carducci - **mo.:** Ornella Micheli - **m.:** Stelvio Cipriani - **c.:** Luciano Sagoni - **int.:** George Hilton (Alleluja), Roberto Camardiel (gen. Ramirez), Agata Flori (la « suora »), Charles Southwood (granduca russo detto « Il Cosacco »), Andrea Bosic (Krantz), Paolo Gozlino (Fortune), Linda Sini (Gertrude), Aldo Barberito (prete), Rick Boyd (Slokum), Franco Pesce (l'albergatore) - **p.:** Colosseo Artistica - **o.:** Italia, 1970-71 - **di.:** Panta Cinemat. - **dr.:** 1,37.

That's the Way It Is — v. **Elvis - That's the Way It Is**

That Tender Touch (Quando le salamandre bruciano) — **r.:** Russell Vincent - **s.** e **sc.:** R. Vincent - **f.** (Eastmancolor): Robert Caramico - **mo.:** M. Wright - **m.:** David Saxon - **int.:** Sue Bernard (Terry), Bee Tompkins (Marsha), Rick Cooper (Ken), Phae Dera (Wendy), Margaret Read (Dodie), Victoria Hale (Jane), Richard St. John (Paul), Tania Lemani (Irene), Roger Helfond (Jim), Joe Castagna (Joe) - **p.:** Russell Vincent per la R. Vincent Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** reg. - **dr.:** 100'.

Theatre of Death (Il teatro della morte o Gli orrori del teatro della morte) — **r.:** Samuel Gallu - **s.** e **sc.:** Ellis Kadison, Roger Marshall - **f.** (Techniscope, Technicolor): Gilbert Taylor - **scg.:** Peter Proud - **mo.:** Barrie Vince - **m.:** Elisabeth Lutyens - **int.:** Christopher Lee (Philippe Darvas), Lelia Goldoni (Dani Gireaux), Jenny Till (Nicole Chapel), Julian Glover (Charles Marquis), Ivor Dean (ispettore Micheaud), Evelyn Laye (madame Angèle), Joseph Fuerst - **p.:** Michael Smodley-Aston per la Pennea Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **di.:** reg. - **dr.:** 91'.

There's a Girl in My Soup (M'è caduta una ragazza nel piatto) — **r.:** Roy Boulting - **asr.:** David Tringham - **s.:** dalla commedia omonima di Terence Frisby - **sc.:** Terence Frisby - **d. agg.:** Peter Kortner - **f.** (Eastmancolor): Harry Waxman - **scg.:** John Howell - **arr.:** Patrick McLoughlin - **c.:** Vangie Harrison - **mo.:** Martin Charles - **m.:** Mike D'Abo - **int.:** Peter Sellers (Robert Danvers), Goldie Hawn (Marion), Tony Britton (Andrew Hunter), Nicky Henson (Jimmy), John Comer (John), Diana Dors (moglie di John), Gabrielle Drake (Julia), Geraldine Sherman (Caroline), Judy Campbell (Lady Heather), Nicola Pagett (Clare), Christopher Cazenove (Nigel), Robin Parkinson (I° reporter), Roy Skelton (II° reporter), Caroline Seymour (amica di Nigel), Raf de la Torre (Leguestier), Contantin de Goguel (commesso), Thorley Walters (direttore del Carlton), Georges Lambert (cameriere), André Charisse (portinaio), John Serret (addetto all'ascensore), Avril Angers (donna nell'ascensore), Ruth Trouncer (Gilly), Lance Percival, Mark Dignam, Eric Barker (invitati al ricevimento nuziale) - **p.:** M.J. Frankovich e John Boulting per la Ascot-Frankovich-Boulting Brothers' Production - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Columbia-Ceiad - **dr.:** 1,37.

Tote aus der Themse, Die (Morte sul Tamigi) — **r.:** Harald Philipp - **s.:** da un romanzo giallo di Edgar Wallace - **sc.:** H.O. Gregor, H. Philipp - **f.** (Eastmancolor): Karl Löb - **scg.:** Johannes Ott - **mo.:** Alfred Srp - **m.:** Peter Thomas - **int.:** Uschi Glas (Danny Fergusson), Hansjörg Felmy (ispettore Craig), Werner Peters (William Baxter), Harry Riebauer (Milton S. Farnborough), Lyvia Bauer (Myrna Fergusson), Siegfried Schürenberg (sir John), Günther Stoll (dott. Ellis), Petra Schürmann (Susan), Vadim Glowna, Friedrich Schönfelder, Brigitte Skay, Ivan Desny, Gerhard Frickhöffer, Ingrid Steeger - **p.:** Preben Philipsen per la Rialto Film, Berlino - **o.:** Germania Occid., 1971 - **di.:** Variety Film - **dr.:** 99'.

Touch, The — v. **Beröringen**

Town Called Bastard, A (Una città chiamata bastarda) — **r.:** Robert Parrish - **asr.:** Julio Sempere, Martin Sacristan - **s.** e **sc.:** Richard Aubrey - **f.** (Franscope [in Italia Cinemascope], Technicolor): Manuel Berenguer - **scg.:** Julio Molina - **arr.:** German Quejido - **es.:** Manuel Baquero - **c.:** Ossie Ckark e Alice Pollack (per Stella Stevens), Charles Simminger - **mo.:** Bert Bates - **m.:** Waldo de Los Rios - **int.:** Robert Shaw (il prete), Stella Stevens (Alvira), Martin Landau (il colonnello), Ted Savalas (Don Carlos), Michael Craig (Paco), Fernando Rey (il vecchio cieco), Dudley Sutton (lo spetto), Al Lettieri (la bomba), Paloma Cela (Paloma), Aldo Sambrell (Colebra), Maribel Hidalgo (La Perla), Cass Martin (Josè), Antonio Mayans (Manuel), Tito Garcia (Malombre), Tony Cyrus (Sanchez), Adolfo Thous (Mendoza), Elizabeth Sands (Carmine), Felipe Solano (Eduardo), Howard Hagan (I° americano), Luis Rivera (Pedro), John Clark (l'americano tranquillo), Bruce Fischer (Miguel), Nilda Alvarez (la vecchia madre), Charlie Bravo (Juan), Chris Huertas (Gonzalez), Jorge Rigaud (Gato), Stefano Carelli (il ragazzo) - **p.:** S. Benjamin Fisz per la Benmar, London/Zurbano, Madrid - **o.:** Gran Bretagna-Spagna, 1971 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 97'.

Trafic (Monsieur Hulot nel caos del traffico) — **r.:** Jacques Tati - **s.:** J. Tati - **sc.:** J. Tati, Jacques Lagrange - **f.** (Kodakcolor stampato in Technocrome): Edward Van Den Enden,

Marcel Weiss - **scg.:** Adrienne De Rooy - **mo.:** Sophie Taticheff - **m.:** Charles Dumont - **int.:** Jacques Tati (Hulot), Maria Kimberly (Maria), Marcel Fraval (autista camion), Honoré Bostel (principale), Tony Kneppers (meccanico), François Maisongrosse, Marco Zuanelli, Franco Ressel - **p.:** Robert Dorfmann per Les Films Corona, Paris/Selenia Cinematografica, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 96'.

Parco come pochi, certamente come qualcuno dei grandi autori del cinema, Jacques Tati è tenacemente attaccato come i grandi al proprio mondo univico, fino a ricrearne ogni volta immagini diverse, ma inequivocabilmente unitarie. Il suo personaggio di Hulot è il medesimo, ogni volta, come Charlot, ed ogni volta è immesso in nuove circostanze estremamente pratiche e quotidiane. L'invenzione poetica di Tati, del resto, non è legata soltanto a un personaggio, ma allo stile dei suoi racconti cinematografici, così che egli è non soltanto un mimo straordinario (si sa che rinuncia alla parola, all'uso del dialogo, anche se non ai suoni e ai rumori anche vocali), ma un autore nel senso pieno. Qui Hulot, che lavora per una fabbrica di automobili, deve raggiungere con una delle proprie auto la città in cui si svolge una mostra. Automobile e camioncino, i meccanici e la addetta alle pubbliche relazioni, Hulot stesso, incontrano nel tragitto mille incidenti di vario genere, in occasione dei quali la vena comica e ironica e la forza di osservazione dell'autore si esplicano con capacità straordinaria. Ci sono, naturalmente, dei brani da antologia (il grande incidente, che si protrae a lungo, commentato soltanto da rumori meccanici; Hulot nell'officina), ma è l'impianto del film, malgrado qualche non breve zona d'ombra, a balzare in evidenza drammatica e psicologica. Tati ha molti precedenti e alcuni maestri: ma è ugualmente uno degli isolati uomini geniali dello spettacolo del nostro tempo.

Trastevere — **r.:** Fausto Tozzi - **s.** e **sc.:** F. Tozzi - **f.:** (Technicolor): Arturo Zavattini - **scg.:** Giantito Burchiellaro - **c.:** Marcella De Marchis - **mo.:** Carlo Reali - **superv. mo.:** Nino Baragli - **m.:** Maurizio e Guido De Angelis - **int.:** Nino Manfredi (Carmelo Mazzullo/Casimiro), Rosanna Schiaffino (Caterina Peretti/indiana), Vittorio Caprioli (Don Ernesto), Vittorio De Sica (Enrico Formichi), Ottavia Piccolo (Nanda), Umberto Orsini (l'attore), Leopoldo Trieste (il professore), Milena Vukotic (Delia, sua moglie), Gigi Ballista (il conte), Mickey Fox (sora Regina), Rossella Como (una prostituta), Fiammetta Baralla (altra prostituta), Enzo Cannavale (Straccariello), Marcella Valeri (sora Nicolina), Gerard Boucaron (Checco), Ronald Kerry Pennington (Kerry), Luciano Pigozzi (Righetto), Nino Musco (brigadiere di polizia), Lino Coletta, Luigi Uzzo, Martine Brochard, Riccardo Garrone, Guglielmo Spoletini, Vittorio Fanfoni, Giorgio Mulini, Stefano Oppedisano, Alberto Ciaffone, Goffredo Pistone, Don Powell, Luigi Valanzano, Lino Murolo - **p.:** Alberto Grimaldi per la P.E.A. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** P.E.A. (reg.) - **dr.:** 104'.

Davvero pensiamo che Trastevere, il popolare quartiere di Roma, non sia tal quale è qui rappresentato, non si sa perché, da Fausto Tozzi. Non si sa perché un regista possa improvvisarsi, non si sa perché sia concesso tanto pressapochismo e tanto cattivo gusto. Bozzetto, affresco, episodica? Indubbiamente, se ha caratteristiche sue da secoli, Trastevere deve essere dotato di risorse ben più valide di quelle illuminate dal film di Tozzi e di quelle stesse, terra terra, del film.

Tre nel mille — **r.:** Franco Indovina - **s.** e **sc.:** Tonino Guerra, Luigi Malerba - **f.** (Eastmancolor): Giulio Albonico - **scg.:** Carlo Gentili, Mario Scisci - **mo.:** Lina Anzalone - **m.:** Egisto Macchi, Ennio Morricone, Giorgio Nataletti - **int.:** Franco Parenti (Fortunato), Giancarlo Dettori (Carestia), Carmelo Bene (Pannocchia), Folco Lulli (il re), Cosimo Cinieri, Geoffrey Copleston, Philippe Hersent, Marina Berti, Gabriella Giorgelli, Gordon Mitchell - **p.:** Rai-Nexus Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Italnoleggio Cinematografico - **dr.:** 99'.

Tuo dolce corpo da uccidere, Il / **Una maleta para un cadaver** — **r.:** Alfonso Brescia - **s.** e **sc.:** Antonio Fos - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Emilio Foriscot - **scg.:** Nicola Tamburro - **mo.:** Antonio Gimeno, Mario Salvatore - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Giorgio Ardisson (Clive), Françoise Prévost (Diana), Eduardo Fajardo (dott. Adler), Orchidea De Santis (Mabel), Luisa Sala (Elena), Felix Dafauce, Miguel Del Castillo - **p.:** Luis Films, Roma/Copercines, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** reg. - **dr.:** 93'.

Ultimo colpo, L' — v. **Paria, Le**

Una dopo l'altra — v. **Femme libre, Une**

Un aller simple (Solo andata) — **r.:** José Giovanni - **s.:** dal romanzo di Henry Edward Helseth - **sc.:** José Giovanni - **asr.:** Alain Corneau - **f.** (Eastmancolor): Pierre William Glenn - **scg.:** Jean Jacques Caziot - **mo.:** Kenout Peltier - **m.:** François de Roubaix - **int.:** Jean Claude Bouillon (Marty Romé), Nicoletta (Rosy), Maurice Garrel (Mendel), Paola

Pitagora (Lucille), Ottavia Piccolo (Tina), Giancarlo Giannini (Weber), Jean Gaven (Dietrich), Paul Beauvais (Palmer), Alain Mottet-Rufus (Nilesse), Jean Marc Tennberg (Tom Mills) - **p.:** Jacques Bar per la Cité Films-Valoria Films, Paris/Rizzoli Film, Roma/ Copercines, Madrid - **o.:** Francia-Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 1,28.

Underground (I clandestini delle tenebre) — **r.:** Arthur H. Nadel - **asr.:** Richard Dalton - **s.:** Marc L. Roberts, Ron Bishop - **sc.:** Ron Bishop, Andy Lewis - **f.** (De Luxe Color): Ken Talbot - **scg.:** Frank White - **es.:** Nobby Clark - **mo.:** Tom Rolf - **m.:** Stanley Myers - **int.:** Robert Goulet (Dawson), Danièle Gaubert (Yvonne), Lawrence Dobkin (Boule), Carl Duering (Stryker), Joachim Hansen (Hessler), Roger Delgado (Xavier), Alexander Peleg (Moravin), George Pravda (Menke), Leon Lissek (sergente nel «bistrò»), Harry Brooks jr. (sergente carristi), Sebastian Breaks (Condon), Nicole Croisille (cantante del bistrò), Derry Power (Pommard), Paul Murphy (Jean), Gerry Sullivan (Fosse), Eamonn Keane (Emile), André Charise (Gerrard), Martin Crosbie (sergente della RAF), Andreas Malandrinos, Liam O'Callaghan, David Leland, Vincent Smith, Jimmy Bartley, Gerry Alexander, Chris O'Neill, Bill Golding, Fred Meahy, Stephen Follett, Maura Keeley, Frank Hayden, Robert Carlile, Conor Evans, Brendan Matthews, Joe Pilkington, Barry Cowan, Jeremy Jones - **p.:** Jules Levy, Arthur Gardner, Arnold Laven per la Brighton Pictures - **o.:** USA, 1970 - **di.:** Dear-U.A. - **dr.:** 1,40.

Uomini selvaggi — v. **Wild Rovers**

Uomo chiamato Charro, Un — v. **Charro**

Uomo dagli occhi di ghiaccio, L' — **r.:** Alberto De Martino - **s.:** Massimo De Rita - **sc.:** Massimo De Rita, Arduino Maiuri, Vincenzo Mannino, Adriano Bolzoni - **f.** (Cinescope, Eastmancolor, colore della Spes): Gabor Pogany - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Peppino De Luca, I Mark 4 - **int.:** Antonio Sabato (Eddie Mills), Barbara Bouchet (Ann), Victor Buono (Hammond), Giovanni Petrucci (Valdez), Keenan Wynn (Davis), Corrado Gaipa (astrologo), Faith Domergue, Joe Pollini, Bill Stevens, James Smith, Phil Mead, Kurt Diamond - **p.:** F.T. Gay per la Cinegai - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Panta Cinemat. - **dr.:** 1,35.

Uomo di Saint Michael, L' — v. **Doucement les basses**

Uomo più velenoso del cobra, L' — **r.:** Albert J. Walker [Adalberto Albertini] - **s.:** Eduardo Maria Brochero - **sc.:** E.M. Brochero, Ernesto Gastaldi, Luciano Martino - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Emilio Foriscot - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Giorgio Ardisson (Tony Garden), Erika Blanc (Leslie), Alberto De Mendoza (George), Janine Reynaud, Luciano Pigozzi, Aurora de Alba, Fernando Hilbeck, Luis Induni, Gill Roland, Miguel Del Castillo - **p.:** Vogue Film-Devon-Film-Tiki Film, Roma/Copercines, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1971 - **di.:** reg. - **dr.:** 100'.

Uomo solo, Un — v. **Solo**

Valdez is Coming (Io sono Valdez) — **r.:** Edwin Sherrin - **asr.:** Tony Ray, Josè Maria Ochoa - **s.:** dal romanzo di Elmore Leonard - **sc.:** Roland Kibbee, David Rayfiel - **f.** (De Luxe Color): Gabor Pogany - **scg.:** Josè Maria Tapiador - **arr.:** Rafael Salazar - **es.:** Chuck Gaspar - **mo.:** James T. Heckert - **c.:** Louis Brown - **m.:** Charles Gross - **int.:** Burt Lancaster (Bob Valdez), Susan Clark (Gay Erin), Jon Cypher (Frank Tanner), Barton Heyman (El Segundo), Richard Jordan (R.L. Davis), Frank Silvera (Diego), Hector Elizondo (cavaliere messicano), Phil Brown (Malson), Ralph Brown (Beaudry), Juanita Penaloza (donna apache), Lex Monson (Rincon), Josè Garcia (Carlos), Roberta Haynes (Polly), Maria Montez (Anita), Marta Tuck (Rosa), James Lemp (l'uomo ossuto), Sylvia Poggioli (ragazza di Segundo), Werner Hasselman (sceriffo), Goncha Hombria (Inez), Per Barclay (Bartender), Michael Hinn (mercante), Vic Albert (fattore), Allan Russell (altro fattore), Santiago Santos (I° cavaliere), Losardo Iglesias (II° cavaliere), Tony Eppers (guardia del corpo), Rudy Ugland, Joaquin Parra, Losada, Juan Fernandez, Mario Barros, Raul Castro, Nick Cravat, Santiago Garcia, Jeff Kibbee, Linc Kibbee, Ian MacLean, Tom McFadden, Josè Morales, Mario Sanz, Lee Thaxton, Robin Thaxton, Julian Vidrie, Manolin Vidrie - **p.:** Ira Steiner per la Norlan-Ira Steiner Productions - **pa.:** Sam Manners - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 90'.

Vampiro de la autopista, El (Le manie di mr. Winninger, omicida sessuale) — **r.:** José Luis Madrid - **s.** e **sc.:** J.L. Madrid - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Francisco Madurga - **mo.:** Gabriel Peñalva - **m.:** Angel Arteaga - **int.:** Valdemar Wohlfahrt, Patricia Loran, Luis Induni, Barta Barry, Adele Tauler, Antony Ramis, Anastasio Campoy, Luis Marugan, Maria Trovar, Susan Carvasal - **p.:** Cinefilms, Madrid - **o.:** Spagna, 1970 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 91'.

Vanishing Point (Punto zero) — **r.:** Richard Sarafian - **asr.:** Richar Glassman - **s.:** Malcolm Hart - **sc.:** Guillermo Cain - **f.** (De Luxe Color): John A. Alonzo - **arr.:** Glen Daniels, Jerry Wunderlich - **mo.:** Stefan Arnsten - **superv. m.:** Jimmy Brown - **ca.:** « You Got to Believe » di Delaney Bramlett, cantata da Delaney & Bonnie & Friends; « I Ca't Believe It » scritta e cantata da Longbranch/Pennywhistle; « Super-Soul Theme » e « Freedom of Expression » scritta e cantata da The J.B. Pickers; « Got It Together » di Mike Sottle, cantata da Bobby Doyle; « Where Do We Go from Here? » di Mike Settle, cantata da Jimmy Walker; « Runaway Country », scritta e cantata da Doug Dillard Expedition; « So Tired » scritta e cantata da Eve; « Dear Jesus God » e « Over Me » scritta e cantata da Segarini/Bishop; « Welcome to Nevada » di Don Lanier e Joe Bob Barnhill, cantata da Jerry Reed; « Mississippi Queen » di West, Laing, Pappalardi e Rea, cantata da Mountain; « Sweet Jesus » scritta e cantata da Red Steagal; « Love Theme » di Jimmy Bowen e Pete Carpenter, eseguita dall'Orchestra di Jimmy Bowen; « Sing Out for Jesus » di Kim Carnes, cantata da Big Mama Thornton; « Nobody Knows » di Mike Settle, cantata da Kim Carnes - **int.:** Barry Newman (Kowalski), Cleavon Little (Superanima), Dean Jagger (il vecchio cacciatore di serpenti), Victoria Medlin (Vera), Paul Koslo (il giovane poliziotto), Bob Donner (il vecchio poliziotto), Timothy Scott (Angel), Gilda Texter (la cavallerizza nuda), Anthony James (I° hippy), Arthur Malet (II° hippy), Karl Swenson (Sandy), Severn Darden (J. Hovah), Delaney & Bonnie & Friends (i cantanti di J. Hovah), Lee Weaver (Jake), Cherie Foster (I^a ragazza), Valerie Kairys (II^a ragazza), Tom Reese (sceriffo), Owen Bush, James Griffith, Nancie Phillips, Norman Alden - **p.:** Norman Spencer per la Cupid Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 1,47.

Vendetta è un piatto che si serve freddo, La — **r.:** William Redford [Pasquale Squitieri] - **s.** e **sc.:** Pasquale Squitieri, Monica Felt - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Lotti - **scg.:** Renato Moretti - **mo.:** Antonietta Zità - **m.:** Piero Umiliani - **int.:** Leonard Mann (Jim Prigger), Ivan Rassimov (Perkins), Elisabeth Everfield (Tune), Steffen Zacharias (Doc), Klaus Kinski (Virgil Prescott), Enzo Fiermonte (padre di Jim), Teodoro Corrà (Boon), Gianfranco Tamborra, Salvatore Billa, Isabella Guidotti, Stefano Oppedisano, Giorgio Dolfin, Tanika - **p.:** Filmes Cinematografica - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 98'.

Vendicatori dell'Ave Maria, I — **r.:** Al Albert [Adalberto (Bitto) Albertini] - **s.** e **sc.:** Adalberto Albertini - **f.** (Eastmancolor): Antonio Modica - **scg.:** Franco Fontana - **mo.:** Luigi Scattini - **m.:** Edizioni musicali Bixio-Sam - **int.:** Tony Kendall (Tony), Peter Thorris (Sam), Alberto Dell'Acqua (Pit), Helen Parker (Katie), Ida Meda (Femy), Spartaco Conversi (il padre dei saltimbanchi), Albert Farley (alias Alberto Farnese, nel ruolo di Barnett), Attilio Dottesio (sceriffo), Remo Capitani, Arrigo Peri - **p.:** Produzioni Atlas Cinematografica-Caravel Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 1,31'.

Venga a fare il soldato da noi — **r.:** Ettore M. Fizzarotti - **s.** e **sc.:** Luciano Ferro, Pasquale Curatola, Carlo Veo - **f.** (Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **scg.:** Fabrizio Frisardi - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Luciano Fineschi - **int.:** Katia Christine (Nicoletta Bianchi detta Nicola), Gianni Nazzaro (ten. medico Lorenzi), Franco Franchi (sergente Samperi, Ciccio Ingrassia (maresciallo La Rosa), Stelvio Rosi, Luigi De Filippo, Vittorio Congia, Franco Rosi, Nino Taranto, il piccolo Giuliano Bonafede, Anna Zinnemann, Lis Alvorsen, Fiammetta, Nino Terzo, Lino Banfi, Alfredo Rizzo, Rosita Pisano, Graziella Marina - **p.:** Sergio Bonotti per la Mondial TE.FI. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

24 ore di Le Mans, Le — v. **Le Mans**

Vichingo venuto dal sud, Il — **r.:** Steno - **s.** e **sc.:** Giulio Scarnicci, Steno, Raimondo Vianello - **f.** (Colore Boschi): Rino Filippini - **scg.:** Pier Luigi Basile - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Lando Buzzanca (Rosario Trapanese), Pamela Tiffin (Karen), Gigi Ballista (Boreloh), Steffen Zacharias (produttore danese), Dominique Boschero (Priscilla), Nino Terzo (cliente porno-shop), Edda Ferronao (Annelise Jorgensen), Renzo Marignano, Rita Forzano, Ferdy Mayne, Alessandro Figurelli, Ada Pometti, Victoria Zinny, Donatella Della Nora, Kejeld Larsen Norgaard, Antonio Calisi, Gastone Pescucci, Ferruccio Fregonese, Matilde Antonelli, Else Marie, Paul Kernan, Ennio Maiani - **p.:** Anis Nohra per la I.F.C. **o.:** Italia, 1971 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 102'.

Villain (Il mascalzone) — **r.:** Michael Tuchner - **asr.:** Kip Gowans - **s.:** dal romanzo « The Burden of Proof » di James Barlow - **ad.:** Al Lettieri - **sc.:** Dick Clement, Ian La Frenais - **f.** (Panavision, Technicolor stampato in Metrocolor): Christopher Challis - **scg.:** Maurice Carter - **arr.:** Andrew Campbell - **mo.:** Ralph Sheldon - **m.:** Jonathan Hodge - **int.:** Richard Burton (Vic Dakin), Ian McShane (Wolfe Lissner), Nigel Davenport (Bob Matthews), Donald Sinden (Gerald Draycott), Fiona Lewis (Venitia), T.P. McKenna (Frank Fletcher), Joss Ackland (Edgar Lowis), Cathleen Nesbitt (signora Dakin), Elizabeth Knight (Patti), Colin Welland (Tom Binney), Tony Selby (Duncan), John Hallam (Terry), Del Henney (Webb), Ben Howard (Henry), James Cossins (Brown), Anthony Sagar (Danny), Clive Francis (Vivian), Stephen Sheppard (Benny Thompson), Brook Williams

(Kenneth), Wendy Hutchinson (signora Lowis), Michael Robbins (Barzun), Sheila White (Veronica), Cheryl Hall (Judy), Shirley Cain (signora Matthews), Lindy Miller (Gilly), Godfrey James, Bonita Thomas, Leslie Schofield - **p.:** Alan Ladd jr. e Jay Kanter per la Anglo -EMI- A Kastner-Ladd-Kanter Picture - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 98'.

Violentata sulla sabbia — **r.:** Renzo Cerrato - **s.:** dal romanzo di André Peyre De Mandargues - **sc.:** Oscar De Mans, Giovanni Simonelli, Pier Luigi Ciriaci - **ad.:** Oscar De Mans - **f.** (Eastmancolor): Edmond Sechan - **scg.:** Francesco Roselli - **c.:** Gloria Cardi - **mo.:** Raimondo Crociani - **m.:** Gianfranco Plenizio - **int.:** Carole André (Vanina), Kiki Caron (Juliette), Angelo Infanti, Marisa Solinas, Giustino Durano, Luigi Barbini, Claudio Trionfi, Tiberio Murgia, Pietro Tordi, Bruno Alias, Renato Terra - **p.:** Milvia Cinemat., Roma/Comacico, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1971 - **di.:** Indief - **dr.:** 86'.

Vittima designata, La — **r.:** Maurizio Lucidi - **s.:** Augusto Caminito, Aldo Lado, Antonio Troisio - **sc.:** Fulvio Gicca - **superv. alla sc.:** Fabio Carpi, Luigi Malerba - **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Tonti - **scg.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Alessandro Lucidi - **m.:** Luis Enriquez Bacalov - **int.:** Tomas Milian (Stefano Augenti), Pierre Clementi (Matteo Tiepolo), Katia Christine (Fabienne), Luigi Casellato (commissario Finzi), Marisa Bartoli (Luisa), Ottavio Alessi (Balsamo), Carla Mancini, Enzo Tarascio, Sandra Cardini, Bruno Boschetti - **p.:** Vico Pavoni per la P.C.E. - **o.:** Italia, 1971 - **di.:** Euro Int. Films - **dr.:** 1,35.

Viva la muerte... tua! — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** dal romanzo di Lewis B. Patten « The Killer from Yuma » - **sc.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, Juan de Orduña y Ferdinandez, Marcello Coscia, D. Tessari - **f.** (Techniscope, Technicolor): José F. Aguayo - **scg.:** Wolfango Burman e Piero Filippone - **c.:** Jurgen Henze - **mo.:** Enzo Alabiso - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Franco Nero (principe Dmitri Orlowski), Eli Wallach (Manuel Mendolo Mendoza detto Lozoya/El Salvador), Lynn Redgrave (Mary O'Donnel, la giornalista), Horst Jason (Randal), Marilù Tolo (Lupita), Eduardo Fajardo (gen. Vargas), José Paspe (vecchio morente), Furio Meniconi (oste), José Moreno, Victor Israel, Dan Van Hulzen, Gisela Hahn, Enrique Espinosa, Carla Mancini, Mirko Ellis, Gunda Helm - **p.:** Tritone, Roma/Producciones Orduña, Madrid / Terra Filmkunst, Berlino - **o.:** Italia-Spagna, Germania Occid., 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 117'.

Viva Max! (Riprendiamoci Fort Alamo!) — **r.:** Jerry Paris - **asr.:** Claude Binyon jr. e Neil T. Maffeo - **s.:** dal romanzo di James Lehrer - **sc.:** Elliott Baker - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Herni Persin - **f. II unità:** Jack Richards - **scg.:** James Hulsey, Carl Braunger - **mo.:** Bud Molin, David Berlatsky - **m.:** Hugo Montenegro, Ralph Dino, John Sembello - **superv. m.:** Charles Koppleman, Donald Rubin - **int.:** Peter Ustinov (gen. Maximilian Rodrigues De Santos), Pamela Tiffin (Paula Whitland), Jonathan Winters (gen. Billy Joe Hallson), John Astin (serg. Valdez), Keenan Wynn (gen. Barney La Comber), Harry Morgan (capo della polizia George Sylvester), Alice Ghostley (Hattie Longstreet Daniel), Ann Morgan Guilbert (Edna Miller), Kenneth Mars (dott. Sam Gillison), Bill McCutcheon (Desmond Miller), Gino Conforti (Contreras), Chriss Ross (Gomez), Larry Hankin (Romero), Paul Sand (Moreno), Don Diamond (Hernandez), Jack Colvin (Garcia), Jessica Myerson (signora Dodd), Ted Gehring (Collins), Jim B. Smith (Michaels), Eldon Quick (Quincy), Jack Wakefield (poliziotto Milton), Glenn Tucker (capitano Harris), Lee Brandt (conducente di bus) - **p.:** Mark Carliner per la Mark Carliner Productions - **pa.:** Wally Samson - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear Int.-W.B. - **dr.:** 92'.

Voleur de chevaux, Le — v. **Romance of a Horse Thief**

Von Richthofen and Brown (Il barone rosso) — **r.:** Roger Corman - **asr.:** Jake Wright, Raymond Morris - **s. e sc.:** John Corrington, Joyce Corrington - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Michael Reed - **f. II unità:** Lynn Ellsworth, Neil Siegler - **f. riprese aeree:** Peter Allwork; Peter Pechowski, Seamus Corcoran - **scg.:** Jim C. Murakami - **arr.:** Maureen Roche - **es.:** Peter Dawson - **mo.:** George Van Noy, Alan Collins - **m.:** Hugo Friedhofer - **int.:** John Phillip Law (Barone Manfred von Richthofen), Don Stroud (Roy Brown), Barry Primus (Hermann Goering), Karen Huston (Ilse), Corin Redgrave (Lance Hawker), Hurd Hatfield (Fokker), Peter Masterson (Oswald Boelcke), Robert La Tourneaux (Udet), George Armitage (Wolff), Steve McHattie (Voss), Brian Foley (Lothar von Richthofen), David Osterhout (Holzapfel), Clint Kimbrough (Von Hoeppner), Gordon Phillips (Cargonico), Ferdy Mayne (padre di Richthofen), Maureen Cusack (madre di Richthofen), Peadar Lamb (maggiore tedesco), Seamus Forde (Kaiser), Fred Johnson (Jeweller Funck), Vernon Hayden (Trackl), Michael Fahey (Richthofen all'età di 3 anni), Robert Walsh (Richthofen all'età di 13 anni), Tom Adams (Owen), David Weston (Murphy), Brian Sturdivant (May), Des Nealon (ufficiale del controspionaggio britannico), John Flanangan (Thompson), Lorraine Rainier (ragazza), Emmet Bergen - **p.:** Gene Corman per la The Corman Company - **pa.:** Jim C. Murakami - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 97'.

What do You Say to a Naked Lady? (Che cosa dici a una signora nuda?) — **r.:** Allen Funt - **s. e sc.:** Allen Funt - **f.** (De Luxe): Urs Furrer - **mo.:** Allen Funt - **m. e ca.:** Steve Karmen -

int.: Joie Addison (la ragazza nell'ascensore), Laura Huston (la ragazza sulla scala), Martin Meyers (sarto), Karil Daniels (la ragazza che non voleva essere violentata), Susannah Glemm (la ragazza vista attraverso la toppa), Donna Whitfield e Richard Roundtree (la coppia mista), Norman Manzon (il modello), Joan Bell (la conferenziera) - **p.:** Allen Funt per l'Allen Funt Productions - **o.:** USA, 1969 - **di.:** Dear-U.S. - **dr.:** 1,21'.

What's the Mather With Helen? (I raptus segreti di Helen) — **r.:** Curtis Harrington - **asr.:** Claude Binyon jr. - **s.** e **sc.:** Henry Farrell - **f.** (De Luxe Color): Lucien Ballard - **scg.:** Eugene Lourié - **arr.:** Jerry Wunderlich - **c.:** Morton Haack - **cor.:** Tony Charmoli - **mo.:** William H. Reynolds - **m.:** David Raksin - **int.:** Debbie Reynolds (Adelle Bruckner), Shelley Winters (Helen Hill), Dennis Weaver (Lincoln Palmer), Agnes Moorehead (sorella Alma), Michael MacLiammoir (Hamilton Starr), Sammee Lee Jones (Winona Palmer), Robbi Morgan (Rosalie Greenbaum), Helen Winston (signora Greenbaum), Molly Dodd (signora Rigg), Peggy Rea (signora Schultz), Yvette Vickers (signora Barker), Paulle Clarke (signora Plumb), Pamelyn Ferdin (Kiddy M.C.), Debbie Van Den Houten (Sue Anne Schultz), Tammy Lee (Charlène Barker), Teresa De Rose (Donna Plomb), Swen Swenson (gigolo), Timothy Carey (vagabondo), Harry Stanton (Malcolm Hays), James Dobson (conducente carrozza), Logan Ramsey (serg. di polizia West), Peggy Lloyd Patten (Ellie Banner), Gary Combs (Matt Hill), Annette Davis (zitella), Hèlene Heigh (vedova), Minta Durfee Arbuckle (la vecchia signora), Peter Brocco (un vecchio), Peggy Walton (una ragazza), Sharon Hosamoto, Stacy Hollow, Marcia Garcia, Bambi Meyers, Roxanne Meyers, Vicki Schreck, Keri Shuttleton, Sian Winship, Shawn Steinmann, Madelon Tupper (allievi scuola di danza), Douglas Deane, Sadie Delfino - **p.:** George Edwards, James C. Pratt per la Filmways-Raymax - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** United Artists Europa Inc. - **dr.:** 101'.

When Dinosaurs Ruled the Earth (Quando i dinosauri si mordevano la coda) — **r.:** Val Guest - **asr.:** John Stoneman - **s.** e **sc.:** Val Guest - da un « trattamento » di J.B. Ballard - **f.** (Technicolor): Dick Bush - **f. II unità:** Johnny Cabrera - **es. visivi:** Jim Danforth - **scg.:** John Blezard - **es.:** Allan Bryce, Roger Dicken, Brian Johncock - **mo.:** Peter Curran - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Victoria Vetri (Sanna), Robin Hawdon (Tara), Patrick Allen (Kingsor), Drewe Henley (Khaku), Sean Caffrey (Kane), Magda Konopka (Ulido), Imogen Hassall (Ayak), Patrick Holt (Ammon), Jan Rossini (la ragazza della tribù della montagna), Carol-Anne Hawkins (Yanni), Maria O'Brien (Omah), Connie Tilton (la madre della tribù del mare), Maggie Lynton (madre della tribù della montagna), Jimmy Lodge (pescatore), Billy Cornelius (cacciatore), Ray Ford (altro cacciatore) - **p.:** Aida Young per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **di.:** Dear-W.B. - **dr.:** 98'.

When Eight Bells Toll (Ora zero: operazione oro) — **r.:** Etienne Périer - **r. riprese subacquee:** Paul Stader - **asr.:** Anthony Waye - **s.:** dal romanzo di Alistair MacLean - **sc.:** Alistair MacLean - **f.** (Panavision, Eastmancolor, stampato in Metrocolor): Artur Ibbetson - **scg.:** Jack Maxted - **arr.:** Peter Lamont - **mo.:** John Shirley - **es.:** Les Hillman - **c.:** Sue Yelland - **m.:** Wally Stott - **int.:** Anthony Hopkins (Philip Calvert), Robert Morley (zio Arthur), Nathalie Delon (Charlotte Skouras), Jack Hawkins (sir Anthony Skouras), Corin Redgrave (Hunslett), Derek Bond (Lord Charnley), Ferdy Mayme (Lavorski), Maurice Roeves (pilota dell'elicottero), Leon Collins (Tim Hutchinson), Wendy Allnutt (Sue Kirkside), Peter Arne (capitan Imrie), Oliver MacGreevy (Quinn), Jon Croft (Durran), Tom Chatto (Lord Kirkside), Charlie Stewart (serg. MacDonald), Edward Burnham (Macullum), Del Henney (guardia della prigione) - **p.:** Elliott Kastner per la Winkast Films-Jerry Gershwin-Elliott Kastner Picture - **pa.:** Denis Holt - **o.:** Gran Bretagna, 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 1,38'.

Who is Harry Kellerman and Why is He Saying Those Terrible Thinghs About Me? (Chi è Harry Kellerman e perché parla male di me?) — **r.:** Ulu Grosbard - **s.:** da un racconto di Herb Gardner - **sc.:** Herb Gardner - **f.** (De Luxe Color): Victor J. Kemper - **scg.:** Harry Horner - **mo.:** Barry Markil - **m.:** Shel Silverstein - **int.:** Dustin Hoffman (George Soloway), Barbara Harris (Allison Densmore), Jack Warden (dott. Salomon Moses), David Burns (Leon Soloway), Gabriel Dell (Sidney Gill), Betty Walker (Margot Soloway), Rose Gregorio (Gloria Soloway), Dom De Luise (Irwin Marcy), Regina Baff (Ruthie Tresh), Amy Levitt (Susan) - **p.:** Ulu Grosbard e Herb Gardner per la Cinema Center Films - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Titanus - **dr.:** 108'.

Un cantante famoso all'apice del successo è vittima di allucinazioni e di persecuzioni oniriche, a capo delle quali figura un certo Harry Kellerman, figura che non cela che uno sdoppiamento della propria personalità. Il film, fra brani di sedute psicanalistiche, brani di ricordi d'infanzia e di vita passata, squarci contemporanei offre uno spaccato di certa vita americana non certo originale (personalismo, arrivismo, carenze affettive, chiusure sentimentali, mito del successo e del denaro), ma non al punto da non ironizzare sullo psicanalista e sull'ambiente in cui egli vive: purtuttavia il film resta a metà fra la satira e la credibilità, fra il bozzetto e il quadro d'insieme, e il personaggio del protagonista rimane sospeso in una simbologia ambigua e a volte contraddittoria. Un pezzo d'antologia, comunque, nel secondo tempo, è il racconto della ammiratrice, cantante fallita, mirabil-

mente interpretata da Barbara Harris; mentre anche Dustin Hoffman quale protagonista è ovviamente molto bravo.

Wild Rovers (Uomini selvaggi) — **r.:** Blake Edwards - **r. IIª unità:** Dick Crochett - **asr.:** Alan Callow - **s.** e **sc.:** Blake Edwards - **f.** (Panavision, Metrocolor): Philip Lathrop - **f. IIª unità:** Frank Stanley - **scg.:** George W. Davis, Addison Hehr - **arr.:** Robert R. Benton, Reg Allen - **c.:** Jack Bear - **mo.:** John F. Burnett - **m.:** Jerry Goldsmith - **ca.:** « Wild Rover » di Jerry Goldsmith e Ernie Sheldon, cantata da Sheb Wooley - **int.:** William Holden (Ross Bodine), Ryan O'Neal (Frank Post), Karl Malden (Walter Buckman), Lynn Carlin (Sada Billings), Tom Skerritt (John Buckman), Jo Don Baker (Paul Buckman), James Olson (Joe Billings), Leora Dana (Nell Buckman), Moses Gunn (Ben), Victor French (sceriffo), Rachel Roberts (Maybell), Sam Gilman (Hansen), Charles Gray (Savage), William Bryant (Hereford), Jack Garner (Cap Swilling), Caitlin Wyles (la ragazza di Bodine), Mary Jackson (la madre di Sada), William Lucking (Ruff), Ed Bakey (Gambler), Ted Gehring (lo sceriffo di Benson), Ed Long (Cassidy), Lee De Broux (Leaky), Hal Lynch (Mack), Studs Tanney (suonatore di pianoforte), Red Morgan e Bennie Dobbins (pecorai), Alan Carney, Bob Beck, Geoffrey Edward, Bruno Vesota, Dick Crockett - **p.:** Blake Edwards, Ken Wales per la Geoffrey Productions - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** M.G.M. - **dr.:** 132'.

Willy Wonka and the Chocolate Factory (Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato) — **r.:** Mel Stuart - **asr.:** Jack Roe, Wolfgang Glattes - **s.:** dal romanzo di « Charlie and the Chocolate Factory » di Roald Dahl - **sc.:** Roald Dahl - **f.** (Technicolor): Arthur Ibbetson - **scg.:** Harper Goff - **es.:** Logan R. Frazee - **mo.:** David Saxon - **m.:** Leslie Bricusse, Anthony Newley - **superv. m.:** Walter Scharf - **ca.:** « I've Got a Golden Ticket »; « Pure Imagination », « The Candy Man », « Cheer Up, Charlie », « Oompa-Loompa Doompadee-Doo », « I Want it Now » e « Wonkavator Flight » - **int.:** Gene Wilder (Willy Wonka), Jack Albertson (Nonno Joe), Peter Ostrum (Charlie Bucket), Michael Bollner (Augustus Gloop), Ursula Reit (signora Gloop), Denise Nickerson (Violet Beauregarde), Leonard Stone (Beauregarde), Julie Dawn Cole (Veruca Salt), Roy Kinnear (Salt), Paris Themmen (Mike Teevee), Dodo Denney (signora Teevee), Diana Sowle (signora Bucket), Aubrey Woods (Bill), David Battley (Turkentine), Gunter Meissner (Slugworth), Peter Capell (Tinker), Werner J. Heyking (Jopeck), Ernst Ziegler (nonno George), Dora Altmann (nonna Georgina), Francisca Liebing (nonna Josephine), Peter Stuart (Winkelmann) - **p.:** David L. Wolper, Stan Margulies per la Wolper Picurues - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** C.I.C. (Paramount) - **dr.:** 100'.

Yorga il vampiro — v. **Count Yorga, Vampire**

RIEDIZIONI

Adieu l'ami (Tecnica di una rapina già Due sporche carogne) — **r.:** Jean Herman - **di.:** Medusa.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (128).

Agente 007, licenza di uccidere — v. **Dr. No**

Ammutinati del Bounty, Gli — v. **Mutiny on the Bounty**

Apache — v. **Run of the Arrow**

A 007, dalla Russia con amore — v. **From Russia with Love**

Bandito, El — v. **Outrage, The**

Cacio, amore e fantasia — v. **Silvester's Story**

Cannoni di San Sebastian — v. **Guns for San Sebastian**

Carabiniere a cavallo, Il — **r.:** Carlo Lizzani - **di.:** Euro.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 11/12, p. 99.

Costa azzurra — **r.:** Vittorio Sala - **di.:** Euro.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 113.

Disco volante, Il — v. **Meravigliosa coppia, La**

Dr. No (Agente 007, licenza di uccidere) — **r.:** Terence Young - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 3, p. (12).

Dott. Tanzanella, medico personale del... fondatore dell'impero (già Sua Eccellenza si fermò a mangiare) — **r.:** Mario Mattoli - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 7/8, p. 197.

Eyes in the Night (Occhi nella notte) — **r.:** Fred Zinnemann - **s.:** da un romanzo di Baynard Kendrick - **sc.:** Guy Trisper, Howard Emmett Rogers - **f.:** Robert Planck e Charlew Lawton - **scg.:** Cedric Gibbons - **mo.:** Ralph Winters - **m.:** Lanny Hayton - **int.:** Edward Arnold, Ann Harding, Reginald Denny, John Emery, Stanley C. Ridges, Allen Jenkins, Donna Reed, Erik Rolf, Rosemarie De Camp, Steven Geray, Barry Nelson, Reginald Sheffield, Stephen McNally, Katherine Emery, Manton Moreland, il cane Venerdì - **p.:** Jack Chertok per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1942 - **di.:** Dear-W.B.

Fall of House of Usher, The (I vivi e i morti) — **r.:** Roger Corman - **di.:** reg.
V. giudizio di E.G. Laura e altri dati in « Bianco e Nero », 1961, n. 1, p. 95.

Fantasma di Londra, Il — v. **Mönch mit der Peitsche, Der**

Federale, Il — **r.:** Luciano Salce - **di.:** 20th Century Fox.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, nn. 11/12, p. 103.

Frank Costello faccia d'angelo — v. **Samourai, Le**

Frenesia dell'estate — **r.:** Luigi Zampa - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1964, n. 3, p. (19).

From Russia with Love (A 007, dalla Russia con amore) — **r.:** Terence Young - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1964, n. 2, p. (11).

Giorni dell'ira, I — **r.:** Tonino Valerii - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 3/4, p. (35).

Grande fuga, La — v. **Great Escape, The**

Great Escape, The (La grande fuga) — **r.:** John Sturges - **di.:** Dear-U.A.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 11, p. 70.

Guns for San Sebastian/La bataille de San Sebastian (I cannoni di San Sebastian) — **r.:** Henri Verneuil - **di.:** M.G.M.
V. dati in « Bianco e Nero », nn. 1/2, p. (130).

Indische Tuch, Das (Il laccio rosso) — **r.:** Alfred Vohrer - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1964, nn. 4/5, p. (28).

Italian Secret Service — v. **Nostro agente Natalino Tartufato, Il**
national Corporation (Universal).

James Tont operazione U.N.O. — **r.:** Bruno Corbucci - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/11, p. (91).

Jungle Book, The (Il libro della giungla) — **r.:** Wolfgang Reitherman - **di.:** Cinema Inter
V. giudizio di Gianni Rondolino e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. 115 ss.

Laccio rosso, Il — v. **Indische Tuch, Das**

Lama nel corpo, La — **r.:** Elio Scardamaglia - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1966, nn. 9/10, p. (75).

Lassù qualcuno mi ama — v. **Somebody Up There Likes Me**

Libro della giungla, Il — v. **Jungle Book, The**

Magnifico cornuto, Il — **r.:** Antonio Pietrangeli - **di.:** reg.
V. altri dati e giudizio di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », nn. 11/12, pp. 98-101.

Man who Shot Liberty Valance, The (L'uomo che uccise Liberty Valance) — **r.:** John Ford - **di.:** C.I.C. (Paramount).
V. giudizio di F. Di Giammatteo e dati in « Bianco e Nero », 1962, n. 12, p. 87.

Meglio vedova — **r.:** Duccio Tessari - **di.:** C.I.C. (Universal).
V. dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, p. (142).

Meravigliosa Coppia, La (già Il disco volante) — **r.:** Tinto Brass - **di.:** reg.
V. dati in « Bianco e Nero », 1965, n. 1, p. (4).

Miseria e nobiltà — **r.:** Mario Mattoli - **s.:** dalla commedia omon. di Eduardo Scarpetta - **sc.:** M. Mattoli, Ruggero Maccari - **f.** (Ferraniacolor): Karl Struss, Luciano Trasatti - **scg.:** Piero Filippone, Alberto Boccianti - **arr.:** Enrico Cervelli - **c.:** Gaia Romanini - **mo.:** Roberto Cinquini - **m.:** Pippo Barzizza - **int.:** Totò, Sophia Loren, Enzo Turco, Franca Faldini, Dolores Palumbo, Carlo Croccolo, Valeria Moriconi, Liana Billi, Gianni Cavalieri, Giulia Melidoni, Franco Melidoni, Franco Sportelli, Giuseppe Porelli, Franco Pastorino, Enzo Petito, Dino Curcio, Nino Di Napoli, Leo Brandi, Franco Caruso, Vera Nandi, Nicola Maldacea jr. - **p.:** Excelsa - **o.:** Italia, 1954 - **di.:** reg.

Mönch mit der Peitsche, Der (Il fantasma di Londra) — **r.:** Alfred Vohrer - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 9/10, p. (91).

Mummy, The (La mummia) — **r.:** Terence Fisher - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1960, nn. 5/6, p. 124.

Mutiny on the Bounty (Gli ammutinati del Bounty) — **r.:** Lewis Milestone - **di.:** M.G.M.
V. giudizio di Mario Verdone e altri dati in « Bianco e Nero », 1963, nn. 1/2, p. 113.

Nevada Smith (Nevada Smith) — **r.:** Henry Hathaway - **di.:** Cinema International Corporation (Paramount).
V. giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1966, nn. 7/8, p. 99 e altri dati p. 104 (Festival di San Sebastiano).

Nostro agente Natalino Tartufato, Il (già Italian Secret Service) — **r.:** Luigi Comencini - **di.:** Cineriz.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, p. (59).

Occhi nella notte — v. **Eyes in the Night**

Occhio che uccide, L' — v. **Peeping Tom**

Once a Thief (L'ultimo omicidio) — **r.:** Ralph Nelson - **di.:** M.G.M.
V. altri dati e giudizio di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », 1965, nn. 7/8, p. 137-130 (Festival di San Sebastiano), completamente dati in « Bianco e Nero », 1965, nn. 10/11, p. (92).

Operazione San Gennaro — **r.:** Dino Risi - **di.:** reg.
V. dati in « Bianco e Nero », 1966, n. 12, p. (99).

Outroge, The (El Bandito - già L'oltraggio) — **r.:** Martin Ritt - **di.:** reg.
V. giudizio di Tino Ranieri e dati in « Bianco e Nero », 1965, n. 1, p. 57.

Peeping Tom (L'occhio che uccide) — **r.:** Michael Powell - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1961, n. 10, p. 75.

Racconti del terrore, I — v. **Tales of Terror**

Resa dei conti, La — **r.:** Sergio Sollima - **di.:** PEA (reg.)
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1967, n. 5, p. (28).

Robinson nell'isola dei corsari — v. **Swiss Family Robinson**

Run of the Arrow (Apache già La tortura della freccia) — **r.:** Samuel Fuller - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1957, n. 12, p. 80.

Samourai, Le (Il samurai **già** Frank Costello faccia d'angelo) — **r.:** Jean Pierre Melville - **di.:** Fida (reg.).
V. altri dati e giudizio di Stefano Roncoroni in « Bianco e Nero », 1968, nn. 5/6, p. 157.

Scusi, lei è favorevole o contrario? — **r.:** Alberto Sordi - **s.** e **sc.:** A. Sordi, Sergio Amidei - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **scg.:** Ezio Altieri - **mo.:** Antonietta Zita - **m.:** Piero Piccioni - **int.:** Alberto Sordi (comm. Tullio Conforti), Eugene Walter (Igor), Bibi Andersson (l'hostess svedese), Giulietta Masina (la moglie di Tullio), Anita Ekberg, Silvana Mangano, Tina Marquand, Paola Pitagora, Mario Pisu, Caterina Boratto, Franca Marzi, Nino Besozzi, Maria Cumani Quasimodo, Angela e Anna Mazzanti, Marco Tulli, Romano Giomini, Enza Sampò, Anna Lina Alberti, Renato Angiolillo, Mirella Pamphili, Morgana Taylor, Ennio Balbo, Jacques Herlin, Laura Antonelli, Antonio Galli, Milena Milani, Sandro Quasimodo, Leontine Snell, Marina Morgan, Wendy D'Oliva - **p.:** Fono-Roma - **o.:** Italia, 1966 - **di.:** Euro.

Searchers, The (Sentieri selvaggi) — **r.:** John Ford - **s.:** da un romanzo di Alan Le May - **sc.:** Frank S. Nugent - **f.** (Vistavision, Technicolor): Winton C. Hoch, Alfred Gilks - **scg.:** Frank Hotaling, James Basevi - **arr.:** Victor Gangelin - **mo.:** Jack Murray - **m.:** Max Steiner - **int.:** John Wayne, Jeffrey Hunter,Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brandon, Antonio Moreno, Ken Curtis, Harry Carey jr., Hank Worden, Lana Wood, Walter Coy, Dorothy Jordan, Pippa Scott, Pat Wayne, Beulah Archuleta, Jack Pennick, Bill Steele, Cliff Lyons, Chuck Roberson, Bill Cartledge, Chuck Hayward, Fred Kennedy, Slim Hightower, Frank McGrath, Dale Van Sickle, Henry Wills, Terry Wilson, Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules, Pete Gray Eyes, Jack Tin Horn - **p.:** Merian C. Cooper, Patrick Ford per la C.V. Whitney Prod. - **o.:** U.S.A., 1956 - **di.:** Dear-W.B.

Sentieri selvaggi — v. **Searchers, The**

Silvester's Story (già Cacio, amore e fantasia) — **realizzazione:** Chuck Jones, McKimson, Freeleng - **di.:** Dear-W.B.
V. dati in « Bianco e Nero », 1959, n. 6, p. 65. Nuova edizione parlata in italiano di questo programma composto da 14 brevi shorts di disegni animati, in Technicolor di produzione Warner Bros: 1) **Pie' veloce Gonzales**; 2) **Gonzales e Rififi**; 3) **Un uccellino chiamato desiderio**; 4) **L'importanza di chiamarsi gatto**; 5) **Ladri e guardie**; 6) **Don Giovanni Gonzales**; 7) **L'aviogatto**; 8) **Silvestro e il mare**; 9) **Ettore il vendicatore**; 10) **Arriba Gonzales**; 11) **Bunny e Robinson Crusoè**; 12) **Silvestro indiano molesto**; 13) **Titì al circo**; 14) **In due si soffre meglio**.

Smemorato di Collegno, Lo — **r.:** Sergio Corbucci - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1962, n. 11, p. (111).

Somebody Up There Likes Me (Lassù qualcuno mi ama) — **r.:** Robert Wise - **di.:** reg.
V. altri dati e giudizio in « Bianco e Nero », 1957, n. 7, pp. 40-44.

Spider's Web, The (La tela del ragno) — **r.:** Godfrey Grayson - **di.:** reg.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1963, n. 6, p. (49).

Straziami, ma di baci saziami — **r.:** Dino Risi - **di.:** FIDA.
V. altri dati e giudizio di Riccardo Redi in « Bianco e Nero », 1969, nn. 1/2, pp. (151) e 120.

Sua eccellenza si fermò a mangiare — v. **Dott. Tanzanella, medico personale del... fondatore dell'Impero**

Swiss Family Robinson (Robinson nell'isola dei corsari) — **r.:** Ken Annakin - **di.:** Cinema International Corporation (Universal).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1962, n. 3, p. (21).

Tales of Terror (I racconti del terrore) — **r.:** Roger Corman - **di.:** Cidif (reg.).
V. altri dati e giudizio di E.G. Laura in « Bianco e Nero », 1963, n. 3, pp. 71-72.

Taras bulba (Taras il magnifico) — **r.:** J. Lee-Thompson - **di.:** United Artist Europa.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1963, nn. 1/2, p. (6).

Tecnica per una rapina — v. **Adieu l'ami**

Tela del ragno, La — v. **Spider's Web, The**

Topkapi (Topkapi) — **r.:** Jules Dassin - **di.:** PEA (reg.).
V. altri dati e giudizio di Morando Morandini in « Bianco e Nero », 1965, n. 1, pp. 62-63.

Totò a colori — **r.:** Steno [Stefano Vanzina] - **s.:** Steno - **sc.:** Steno, Mario Monicelli, Age, Furio Scarpelli - **f.:** (Ferraniacolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Piero Filippone - **arr.:** Giulio Coltellacci - **mo.:** Mario Bonotti - **m.:** Felice Montagnini - **int.:** Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Galeazzo Benti, Virgilio Riento, Vittorio Caprioli, Barbara Florian, Franca Valeri, Lily Cerasoli, Manuel Serrano, Luigi Pavese, Rocco D'Assunta, Anna Vita, Alberto Bonucci, Nancy Clark, Rosita Pisano, Armando Migliari, Mimo Poli, Carlo Mazzarella, Michele Malaspina, Guglielmo Inglese, Fulvia Franco, Silvana Blasi, Bruno Corelli, Riccardo Antolini, le marionette di G.A. Greco - **p.:** Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per la Ponti-De Laurentiis - **o.:** Italia, 1952 - **di.:** reg.

Totò, Peppino e la malafemmina — **r.:** Camillo Mastrocinque - **s.:** Nicola Manzari dalla canzone «Malafemmina» di Antonio De Curtis (Totò) - **sc.:** C. Mastrocinque, Sandro Continenza, Edoardo Anton, Francesco Thellung - **f.:** Mario Albertelli - **scg.:** Alberto Boccianti - **mo.:** Gisa Radicchi Levi - **m.:** Lelio Luttazzi - **int.:** Totò, Peppino De Filippo, Dorian Gray, Teddy Reno, Vittoria Crispo, Mario Castellani, Nino Manfredi, Linda Sini, Corrado Ammicelli, Salvo Libassi, Edoardo Toniolo, Gianna Cobelli, Lamberto Antinori, Luisa Ciampi - **p.:** D.D.L. - **o.:** Italia, 1956 - **di.:** reg.

Thunder of Drums, The (I 300 di Fort Canby) — **r.:** Joseph M. Newman - **di.:** reg.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1962, n. 2, p. 62.

Turco napoletano, Un — **r.:** Mario Mattoli - **s.:** dall'omon. comm. di Eduardo Scarpetta - **sc.:** Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Di Tuddo - **f.** (Ferraniacolor): Karl Struss, Riccardo Pallottini - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Roberto Cinquini - **m.:** T. Solesi e Pippo Barzizza - **int.:** Totò, Isa Barzizza, Primarosa Battistella, Franca Faldini, Enzo Turco, Mario Castellani, Carlo Campanini, Amedeo Girard, Aldo Giuffré, Christiane Dury, Ignazio Balsamo, Mario Passante, Dino Curcio, Guglielmo Inglese, Anna Campori, Vincio Sofia, Anna Vivaldi, Liana Billi, Nicola Maldacea jr., Edith Jost - **p.:** Lux-Rosa Film - **o.:** Italia, 1953 - **di.:** reg.

Uccello dalle piume di cristallo, L' — **r.:** Dario Argento - **di.:** Titanus.
V. altri dati e giudizio di Aldo Bernardini in «Bianco e Nero», 1970, nn. 5/6, p. 129.

Ultimo omicidio, L' — v. **Once a Thief**

Uomo che uccise Liberty Valance, L' — v. **Man Who Shot Liberty Valance, The**

Vedo nudo — **r.:** Dino Risi - **di.:** Titanus.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1969, nn. 5/6, p. (30).

Vivi e i morti, I — v. **Fall of House of Usher, The**

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).